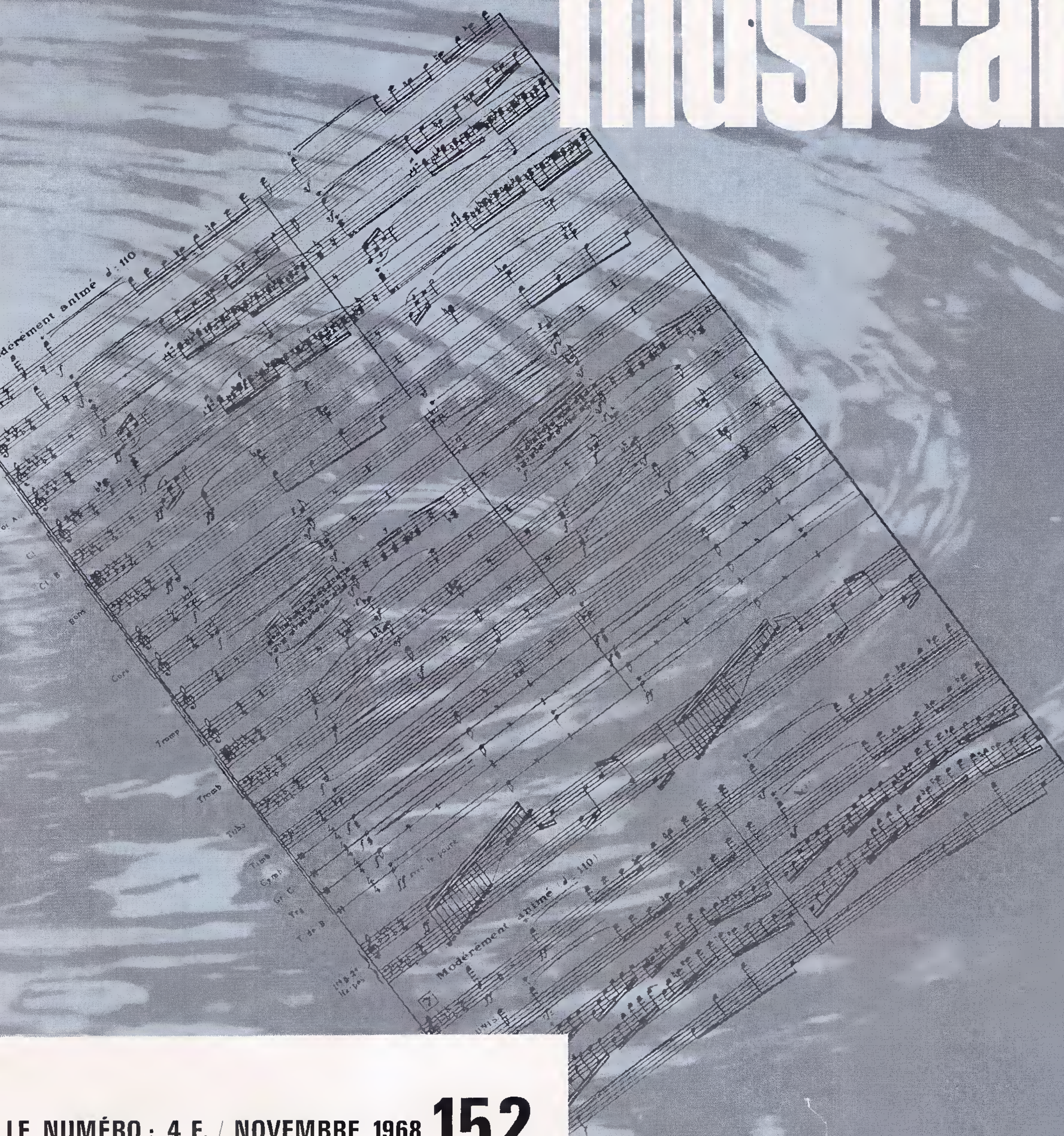
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / NOVEMBRE 1968 **152**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e**

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.

2° Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

3° Les manuscrits ne sont pas rendus.

4° Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

24e Année — No 152 1er NOVEMBRE 1968

Sommaire



L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

ÉDITORIAL

On serait tenté d'écrire en fait d'éditorial : « Régime de la douche écossaise ! »

Dans mon dernier bulletin, j'ai annoncé divers événements touchant l'enseignement de la musique.

L'un deux tient la vedette !

Sur avis et autorisation, j'ai dit qu'à compter de la prochaine session du C.A.E.M., les épreuves pédagogiques seront supprimées. Ce qui en définitive a quelque aspect logique, ces épreuves pédagogiques devant être remplacées par un stage d'une année dans un Centre Pédagogique Régional pour les candidats reçus à la seconde partie.

Or, cette suppression n'est pas encore décidée.

Vous dire quand elle le sera est hors de ma compétence, de moi et de beaucoup d'autres.

Quoiqu'il en soit, ma responsabilité et celle de « L'E.M. » ne sauraient être engagées, l'annonce remise en cause ayant été autorisée.

Les programmes limitatifs pour la session 1969 du C.A.E.M. 2e partie (art musical, littérature, acoustique), s'ils sont prévus, ne peuvent pas encore paraître, ce qui ne dépend pas de « L'E.M. ».

Dans l'intérêt des candidats, une prompte décision semble nécessaire.

« L'E.M. » vous informera avec le prochain numéro, à condition qu'on lui en donne la possibilité.

S'il n'est pas encore possible de publier la liste des établissements dans lesquels doit fonctionner une classe de second cycle comportant une option Arts, cette liste n'étant pas encore arrêtée, du moins vous trouverez en ce numéro, page 10/50 le programme d'éducation musicale (discipline à option) en classes de seconde A, première A et terminale A, enfin connu.

A. M.

TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE D'OLIVIER MESSIAEN

par Jacques CHAILLEY

C'est le 21 avril 1945, aux concerts de la Pléiade, que fut entendue pour la première fois, dans la salle de l'Ancien Conservatoire, l'œuvre d'Olivier Messiaen, dirigée par Roger Désormière, avec Yvonne Loriod au piano et Ginette Martenot aux ondes. Une abondante littérature a parlé à cette occasion de « scandale », de huées frénétiques, presque de bataille d'Hernani. Etais-je étourdi par mon émotion ? Si attentivement que je rassemble mes souvenirs de ce concert « historique » auquel j'assistais sur la scène (car il y avait tant de monde que l'on avait ajouté des chaises sur l'estrade), je ne parviens pas à me souvenir d'autre chose que d'un immense enthousiasme. Si quelques protestations se firent entendre, comme il est normal chaque fois que se manifeste une œuvre hors du commun, elles furent tout de suite balayées par la vague irrésistible d'adhésion qui souleva vers le musicien une assistance vibrante, consciente d'avoir assisté à la naissance d'une des grandes œuvres de son temps. C'est seulement dans la presse, à partir du lendemain, que, comme d'habitude, cela se gâta, et c'est peut-être pour lessiver leur mauvaise conscience que les journalistes ont peu à peu accrédité la légende d'un accueil houleux. J'ai, plus tard, interrogé Messiaen à ce sujet : il m'a confirmé que ses souvenirs coïncidaient avec les miens. Laissons donc la littérature spécialisée à ses romans, et constatons une fois de plus que lorsqu'il y a conflit entre la critique et le public, dans un sens ou dans l'autre, c'est bien souvent la première qui, par la suite, doit rougir de sa prétentieuse et habituelle incompétence.

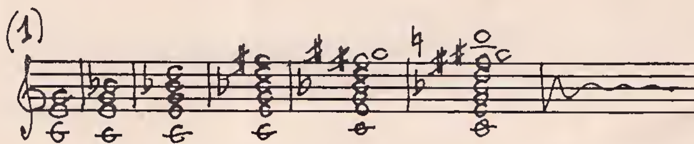
I. - LES THEORIES HARMONIQUES DE MESSIAEN EN 1945.

Le langage musical de Messiaen présente, à des degrés variables selon les stades successifs d'évolution de son auteur, cette particularité d'être extrêmement élaboré tout en donnant l'impression d'une parfaite spontanéité. Les **Petites Liturgies** se situent à une époque où Messiaen, non encore soumis à l'emprise desséchante de son ancien élève Pierre Boulez, était peut-être à l'apogée de sa personnalité, que cette influence a malheureusement parfois, par la suite, quelque peu « alignée » au niveau stéréotypé des productions uniformes de l'école post-webernienne. Un an avant cette partition, en 1944, l'auteur publiait un traité intitulé **Technique de mon langage musical** (1), traité que la concordance des dates nous fait un devoir d'étudier avec soin. Nous verrons souvent la parfaite concordance de l'un avec l'autre.

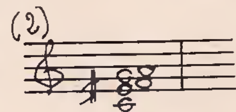
C'est pourquoi, avant d'aborder l'étude de l'œuvre proprement dite, il nous semble d'abord nécessaire de résumer l'essentiel du traité, en essayant de rendre le résumé le plus clair possible.

I. - Harmonie de base.

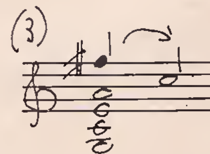
L'élément premier irréductible à laquelle doit en premier lieu se référer toute analyse d'un langage musical donné, est en principe pour Messiaen, celui dicté par la tranche 1-18 de la « résonance », soit l'accord progressif de 3 à 8 sons dont il donne la disposition théorique, pour le dernier, en ex. 308 mais en disciple de Rameau,



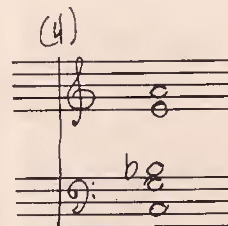
Messiaen considère tout ce qui dépasse l'accord parfait comme « notes ajoutées », au même titre que l'addition bien connue des degrés II ou VI (ce dernier seul mentionné p. 40). Plaçant ces différentes sortes de « degrés ajoutés » sur le même plan, il se considère autorisé à les employer simultanément ou dans un ordre quelconque, et à en tirer par exemple un accord parfait (2) où le **fa dièse** est compris comme harmonique 11 et le **la** comme VI ajouté.



A l'intérieur d'un tel accord, assez curieusement, et sollicité sans doute par sa prédilection pour le triton, il voit dans le fa dièse une attirance vers le do (3).

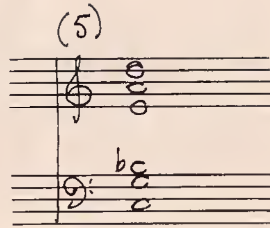


De même dans l'accord de 7e (4) (ex. 184)

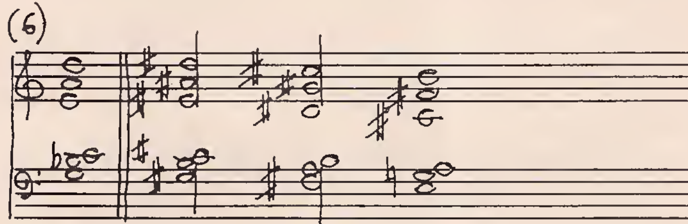


(1) Ed. Leduc.

(employé par Chopin), le **la** lui paraît « note ajoutée » (et non appoggiature du **sol** à résolution sous-entendue). De même pour l'agrandissement en 9ᵉ du même accord (5) :



(ex. 185), dont seront issus des renversements tels que (6)



II. - Notes étrangères.

La doctrine de Messiaen sur les notes étrangères est celle des traités classiques : notes de passage, broderies, appoggiatures, pédales, etc., sont analysées normalement. L'anticipation et l'échappée sont volontairement négligées, considérées comme « prophétie de la note ajoutée » (p. 49).

L'apport le plus important de Messiaen à la théorie des notes étrangères est leur **élargissement à la notion de groupe.** Celle-ci était déjà réalisée en fait depuis longtemps : les vocalises de Chopin partant d'un accord pour y revenir après une longue volute sont mieux analysées en «groupe-broderie» qu'en découpage de degrés, et quand Moussorgsky écrit en pédale dans **Une Nuit sur le Mont-Chauve** une longue suite de (7).



il est évident qu'il s'agit d'un « groupe-broderie » dont le seul si b a une valeur harmonique, les deux autres notes étant broderie ou échappée. Messiaen en a utilement précisé la théorie, et celle-ci à son tour l'a aidé à en développer l'application. Des mesures entières, des fragments assez longs, seront volontiers répétés en « groupe-pédale » avec une indépendance harmonique totale par rapport à ce qui les entoure. De même pour les « groupes de passage » ou les « groupes-broderies » dont l'analyse harmonique n'est verticale qu'au départ et à l'arrivée, la justification en cours de route étant exclusivement d'ordre horizontal, même si le mouvement est très lent ou la portée de l'arche très longue.

On notera aussi la théorie du trinôme **anacrouse-accent-désinence,** par laquelle l'harmonie d'un passage centré vers un accent central est assimilé à une appoggiature entourée de préparation et résolution, et échappe par là aux possibilités d'analyse harmonique verticale du détail, dont la justification devient exclusivement mélodique (ex. 307-308).

III. - Les « modes à transposition limitée ».

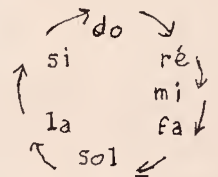
Dans un grand nombre de ses partitions, et notamment dans les **Petites Liturgies,** Messiaen utilise abondamment un procédé dont il fait grand cas dans son traité et qu'il nomme les « modes à transposition limitée » (nous disons, en abrégé, T.L.). Qu'entend-il par ce terme.

Précisons d'abord le mot « mode », ou plutôt la manière dont Messiaen l'emploie, car, comme beaucoup d'harmonistes non musicologues, il confond en fait « mode » et « échelle », négligeant la structure interne des degrés qui constitue le mode pour n'y voir qu'un catalogue de degrés disponibles, c'est-à-dire une **échelle.**

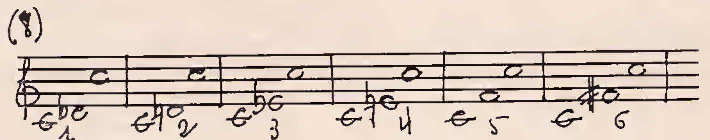
Un mode n'est donc pas pour lui ce qu'il est pour les musicologues : savoir une organisation spécifique de degrés définis par leurs intervalles à partir d'une tonique de référence et soumis à diverses forces d'attraction selon une hiérarchie variable qui est justement la caractéristique essentielle du mode ; ce qu'il appelle de ce nom n'est qu'une simple juxtaposition de notes mises à la disposition du compositeur ; ces notes sont définies, dans l'étendue d'une octave choisie arbitrairement, par l'intervalle qui les sépare l'une de l'autre, recommençant ensuite identiquement dans les autres octaves.

Ainsi comprise, une modalité devient circulaire, c'est-à-dire qu'elle ne change pas de nature selon qu'on découpe l'octave d'analyse en un endroit ou en un autre. C'est encore la confusion entre mode et échelle.

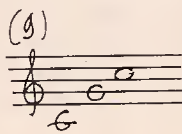
Soit par exemple l'échelle diatonique : si je dispose ses degrés circulairement, soit l'échelle est la même si j'énonce ces degrés en faisant le tour de **do** à **do** ou de **ré** à **ré** ; le mode par contre est différent. Pour comprendre les « modes » de Messiaen, il importe de bien savoir que ce sont en fait des « échelles » : aucune différence n'y serait faite dans le dessin ci-dessus, entre **do-do** et **ré-ré** (cf. commentaires à ses exemples, 341-344).



Impressionné par la diversité des modes hindous, Messiaen, comme Bartok, se fabrique volontiers des échelles artificielles ; alors que les échelles naturelles, pour des raisons que nous avons étudiées ailleurs (cf. notre cours 1953, Formation et transformations du langage musical), ne dépassent jamais 7 notes à l'octave, il ne s'astreint nullement à cette limite : ses « modes » peuvent avoir autant de notes que l'on voudra, le nombre des combinaisons n'étant limité que par les limites extrêmes d'octave d'un côté, de demi-ton de l'autre. On pourrait si l'on voulait s'amuser à calculer le nombre de modes rendus possibles par ce postulat. Il serait considérable, mais non illimité. Pour un mode à 2 sons par ex. (le redoublement du son initial ne comptant pas), on trouverait 6 combinaisons possibles, et non davantage (8) :

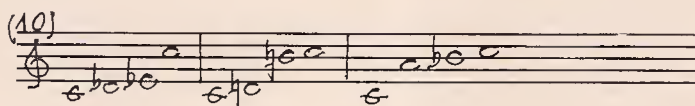


puisque, par exemple, la prolongation par (9)



aboutirait à retrouver circulairement la même succession de quartes et quintes que le nº 5 ci-dessus.

Théoriquement, chacun de ces 6 modes de 2 sons devrait pouvoir donner naissance à autant de modes à 3 sons qu'il offre de possibilités de subdivision, puis à nouveau chacun de ceux-ci pour 4 sons, et ainsi de suite jusqu'à 12, la plus pauvre combinaison de toutes, puisqu'un seul arrangement y est possible. Mais en fait, la présentation circulaire virtuelle limite les possibilités en multipliant les doublets. Soit par exemple les trois formules (10) :

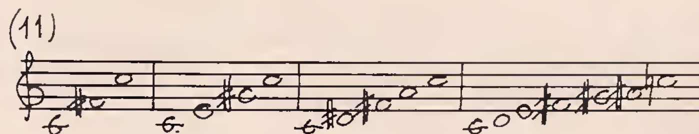


différentes en tant que mode au sens propre, elles sont semblables en tant qu'échelle ; en effet, on peut les définir en demi-tons, par une suite d'intervalles 1.2.9., 2.9.1 et 9.1.2. Le cercle est le même seul change le point de départ. Messiaen ne tenant pas compte de celui-ci, les 3 « modes », à ses yeux, n'en feront qu'un.

On vient de voir que la base d'élaboration de ces modes-échelles est la division de l'octave. C'est une notion historiquement tardive que ne connaissent pas, en fait, tous les langages modaux existants, mais qui a pris dans la musique occidentale, depuis une dizaine de siècles, une force considérable.

D'autres musiques, et notamment la musique grecque antique, prennent comme base d'analyse non l'octave, mais des consonances plus courtes, quinte ou quarte — d'où la théorie des tétracordes. Les modes T.L. de Messiaen semblent une tentative de fusion de ces deux principes, celui de l'octave et celui des groupements plus courts, en cellules également circulaires. Ils consistent en effet dans la recherche des échelles comportant des **répétitions symétriques d'intervalles se retrouvant ensuite identiquement à l'octave** par continuation du cycle amorcé. Le principe est artificiel, mais ingénieux.

La mise en pratique est d'application facile. L'octave (12 demi-tons) ne peut se diviser également que selon 4 intervalles, puisque 12 n'a que 4 diviseurs : 2, 3, 4 et 6. La division en 2 donne le triton, soit l'accord à 2 sons de 4te augmentée ; celle en 3 donne la 3ce majeure, accord à 3 sons de 5te augmentée ; celle en 4, donne la 3ce mineure, accord à 4 sons de 7e diminuée ; celle en 6 donne le ton entier, accord à 6 sons de la gamme par tons debussiste. Ne retenons pas la division en 12 par demi-tons tempérés, principe de la série dodécaphonique, qui exclut par elle-même toute structuration intrinsèque, puisqu'elle n'est qu'un alignement inorganisé d'éléments premiers. Résumons, en écrivant arbitrairement de do à do (11) :



Ces 4 types intervalliques seront évidemment transposables sur le clavier autant de fois que chaque degré d'une cellule peut être placé sur une note du clavier sans rencontrer la cellule suivante : le type triton, par exemple, peut commencer sur do-do dièse-ré-ré dièse-mi-fa, mais ne peut aller plus loin, puisque fa dièse appartient à la cellule suivante. Il a donc 6 positions possibles ; le type 5te augmentée en a 4, le type 7e diminuée en a 3, le type gamme par tons en a 2. Il en sera de même pour toutes les présentations avec intervalles intercalaires, si ceux-ci sont identiques d'une cellule à l'autre, pourvu que ces subdivisions présentent un agencement intérieur asymétrique (sans quoi elles seraient réductibles à des cellules plus courtes).

Tel est le principe des « modes à transposition limitée » dont la dénomination est quelque peu trompeuse en ce qu'elle semble faire d'une particularité occasionnelle, au fond sans grand intérêt, la raison d'être du système. Celui-ci eût été peut-être mieux défini comme « échelles à symétries internes » ; mais il s'agit là d'une question de mots secondaire.

On peut définir le mode T.L. comme une **échelle obtenue en divisant l'octave en tranches égales, puis s'il y a lieu chacune de ces tranches d'une manière quelconque, mais asymétrique et identique d'une tranche à l'autre.** Toute échelle d'octave constituera un mode T.L., lorsqu'on pourra la diviser en tranches égales comportant éventuellement chacune, de manière asymétrique, la même répartition d'intervalles formant un total de 2,3,4 ou 6 demi-tons. Quatre types seulement de division de l'octave se prêtent à cette définition : par ton entier (gamme par tons) ; par 3ce mineure (accord de 7e diminuée) ; par 3ce majeure (accord de 5te augmentée) ; par triton (accord de 4te augmentée). Seuls les 3 derniers types sont divisibles intérieurement.

Le principe étant compris, le catalogue d'application est aisé à établir. Messiaen inventorie et numérote 7 modes T.L., comportant chacun le nombre de positions calculé ci-dessus (Messiaen dit « transposition », position initiale incluse) ; il les compte à partir du groupement le plus étroit (seconde majeure), éliminant les échelles en doublet et celles qui évoquent des accords classés. D'où la nomenclature ci-après, où nous noterons en demi-tons la composition des intervalles de chaque cellule symétrique (voir le tableau en fin d'article).

1er MODE (6 × 2). C'est la « gamme par tons » bien connue à 2 transpositions.

Aucune division interne possible, puisque celle-ci ne pourrait être que par demi-tons symétriques, aboutissant à la forme unique de la gamme chromatique inorganisée. Messiaen nous avertit de son intention d'en user le moins possible, en raison de l'usage qui en a été fait par le debussisme.

2e MODE (4 × 1.2). Il est basé sur la division des intervalles d'un accord de 7e diminuée, soit 3 transpositions possibles. Cette division des 3 demi-tons de chaque tranche en 1.2, et non par exemple en 2.1, est évidemment arbitraire, mais théorique. En effet l'autre division possible 2.1 aboutirait circulairement au même résultat : soit par ex. la 1re transposition d'un tel mode 4 × 2.1. Elle s'écrirait (12)

(12)

Or nous retrouvons les mêmes notes, avec une orthographe différente, dans la 3e transposition du même 2e mode (voir tableau final). Si les modes de Messiaen étaient vraiment des « modes », c'est-à-dire une organisation structurelle des degrés, les deux formes, bien qu'ayant la même échelle, pourraient être différentes ; mais nous avons vu que Messiaen traite en fait ses modes simplement comme des échelles, de sorte qu'elles deviennent identiques et se doubleraient inutilement (la distinction en notes rondes et noires de notre tableau en facilite l'analyse, mais n'a aucune influence sur le traitement musical des degrés). Cette remarque vaudra pour l'ensemble des modes, dont nous signalerons au fur et à mesure les équivalences possibles.

3e MODE (3 × 2.1.1), soit accord de 5te augmentée dont chaque 3ce majeure est divisée en ton + 2 demi-tons. Circulairement identique aux autres formes 3 × 1.2.1 ou 3 × 1.1.2.

MODES 4 à 7. Si la division de l'octave en ton, 3ce mineure et 3ce majeure n'aboutit qu'à un seul mode T.L. par division, celle par triton permet par contre plusieurs combinaisons, ayant chacune 6 transpositions possibles. Messiaen en reconnaît 4, qu'il numérote de 4 à 7, à savoir :

mode 4 = 2 × 1.1.3.1
mode 5 = 2 × 1.4.1
mode 6 = 2 × 2.2.1.1
mode 7 = 2 × 1.1.1.2.1

4e MODE (2 × 1.1.3.1), triton divisé en semiton, semiton, trihémiton, semiton ; soit en abrégé S S 3 S ; équivalence circulaire avec 1-3-1-1 (S 3 S S) ; 3-1-1-1 (3 S S S); 1-1-1-3 (S S S 3).

5e MODE (2 × 1.4.1), triton divisé en semi-ton, diton, semi-ton, soit S D S ; équivalences circulaires : 4.1.1 ou D S S ; 1.1.4 ou S S D.

6e MODE (2 × 2.2.1.1). Subdivision du triton en 1.1.2.2 ou S S T T ; 1.2.2.1 ou S T T T S ; T T S S. Equivalences circulaires : 2.1.1.2 ou T S S T.

7e MODE (2 × 1.1.1.2.1). Subdivision du triton en S S S T S. Equivalences circulaires : 1.1.2.1.1 ou S S T S S ; 1.2.1.1.1 ou S T S S S ; 2.1.1.1.1 ou T S S S S ; 1.1.1.1.2 ou S S S S T. On est ici à la limite du mode T.L., puisque celui-ci ne comporte que l'élimination d'un seul degré par groupe, 2 dans l'octave.

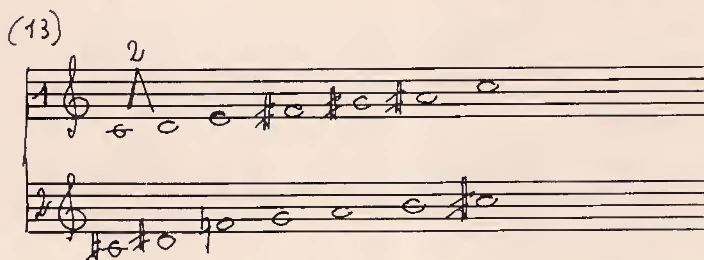
TABLEAU RESUME DES 7 MODES A TRANSPOSITION LIMITEE

N°	Etendue du groupe unitaire	Nombre de groupes	Composition de chaque groupe		Nombre de transpositions	Variantes	
			en demi-tons	en intervalles		en demi-tons	en intervalles
1	Ton	6	2	T	2	—	—
2	3ce m.	4	1-2	S T	3	2-1	T S
3	3ce M.	3	2-1-1	T S S	4	1-1-2 1-2-1	S S T S T S
4	Triton	2	1-1-3-1	S S 3 S	6	1-3-1-1 3-1-1-1 1-1-1-3	S 3 S S 3 S S S S S S 3
5	»	»	1-4-1	S D S	»	4-1-1 1-1-4	D S S S S D
6	»	»	2-2-1-1	T T S S	»	2-1-1-2 1-1-2-2 1-2-2-1	T S S T S S T T S T T S
7	»	»	1-1-1-2-1	S S S T S	»	1-1-2-1-1 1-2-1-1-1 2-1-1-1-1 1-1-1-1-2	S S T S S S T S S S T S S S S S S S S T

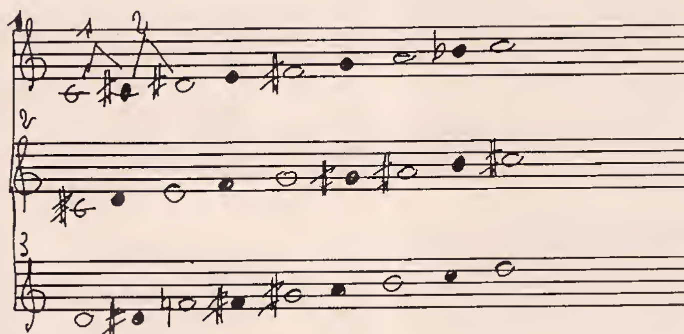
Ce tableau est plus empirique que systématique : par exemple il différencie 2-2-1-1 (6e mode) de 1-1-2-1-1 (7e mode) mais non pas 2-3-1 de 1-1-3-1 (4e mode). Il n'est pas complet, et nous verrons Messiaen lui-même employer par exemple dans les Petites Liturgies un mode 2 × 3.2.1 qui ne figure pas sur son tableau (il s'y confond avec le 4e).

LES 7 MODES T.L. DANS LEURS DIVERSES TRANSPOSITIONS

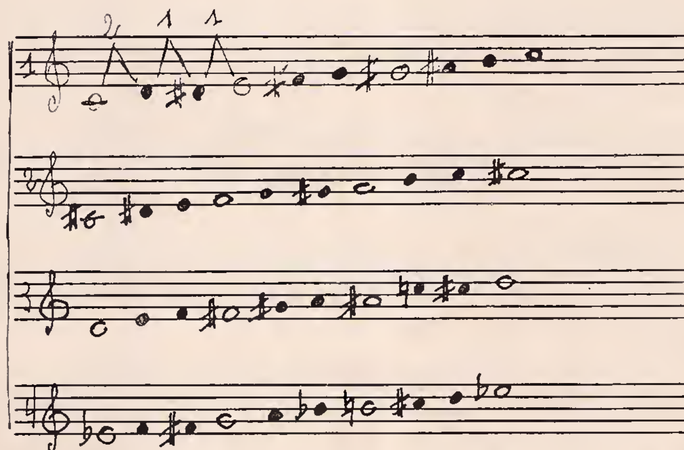
1er mode



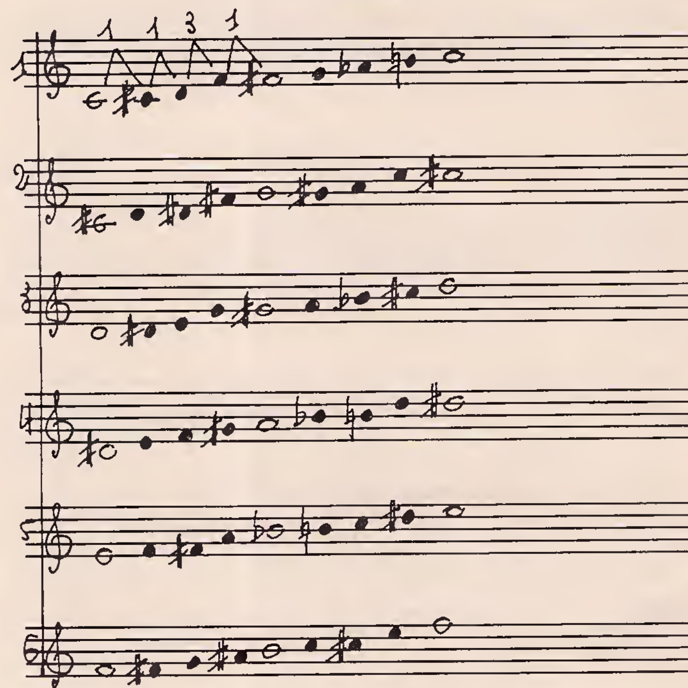
2e mode



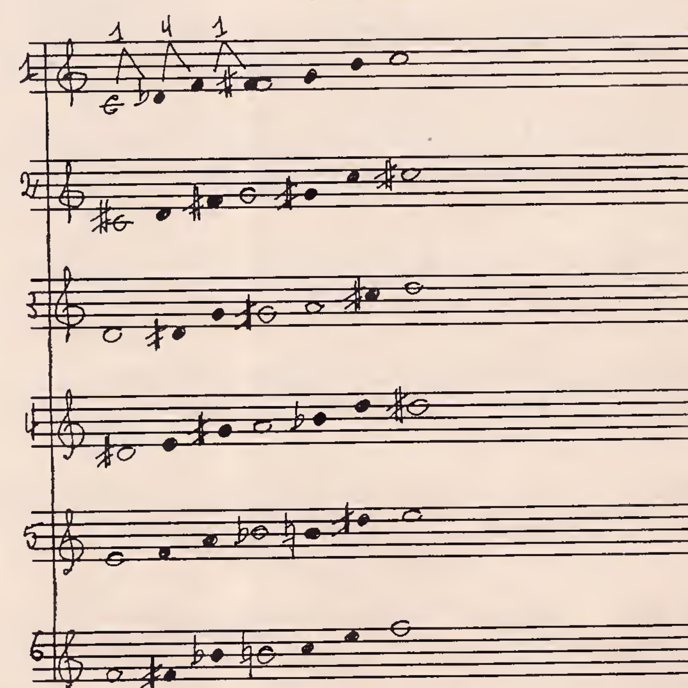
3e mode



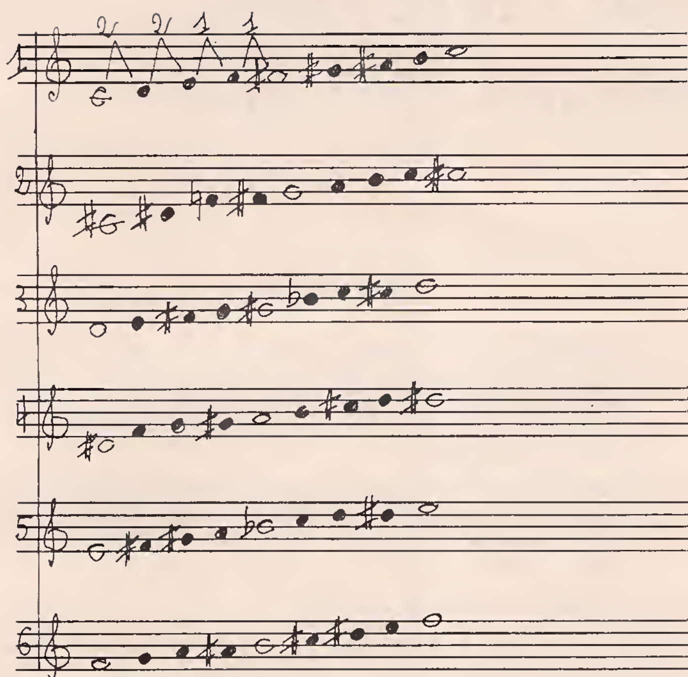
4e mode



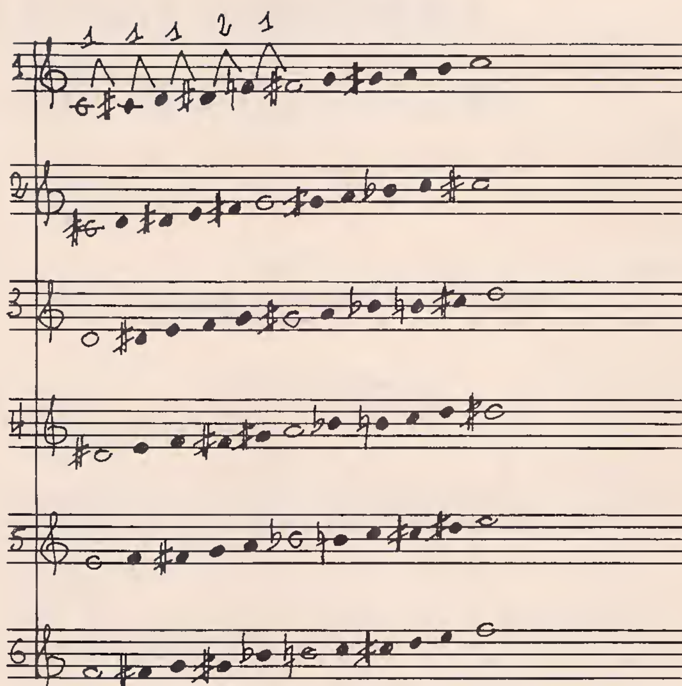
5e mode



6e mode



7e mode



RÉABONNEMENTS

Depuis le précédent numéro, nous subissons des augmentations diverses (papier, impression, photogravure, routage, téléphone, etc...).

Vous pouvez nous aider à en éviter la répercussion sur nos tarifs d'abonnement.

De quelle façon ?

En renouvelant sans tarder un abonnement arrivé à son terme.

Comment le savoir ?

Chaque enveloppe porte en tête l'indication de mois (novembre, par exemple). Cela signifie que si le numéro contenu par cette enveloppe est de novembre, ce numéro est le dernier d'un abonnement.

Prêtez-y attention et renouvelez votre abonnement dans le mois qui suit.

En agissant ainsi, vous nous économisez une dépense annuelle s'élevant à environ 700 000 anciens francs.

Et ainsi, nous pourrons éviter une augmentation de nos tarifs.

HORAIRES DU SECOND CYCLE LONG PRÉPARATOIRE AU BACCALAURÉAT ARTS

(Éducation musicale)

PROGRAMME D'EDUCATION MUSICALE

Classe de seconde

I. — **Connaissance historique de l'évolution musicale** (1 heure).

a - Introduction à l'étude du monde sonore. Etude des éléments du langage musical, mélodie, harmonie, rythme, timbre, notions de thème, de variation et de développement.

b - Histoire de la musique : élaboration des grandes formes vocales et instrumentales depuis le XVI[e] siècle jusqu'à la fin du XVIII[e] (y compris l'art lyrique depuis l'**Orfeo** de Monteverdi).

Cet enseignement sera dispensé essentiellement à partir de l'audition des œuvres les plus caractéristiques, qui seront étudiées et analysées.

II. — **Travaux pratiques** (2 heures).

Observations préliminaires : Tout élève admis à choisir l'option « Education musicale » devra posséder des connaissances solfégiques élémentaires.

Les travaux pratiques devront faire appel à la voix ou aux instruments. Ils seront consacrés à la révision des principaux éléments de la théorie musicale, et à l'initiation à l'analyse harmonique (principes de la tonalité, des modulations, des cadences).

Ils auront deux points d'application principaux :

a - Développement de la sensibilité et de la compréhension musicale par des exécutions vocales, chorales, instrumentales, selon les possibilités de la classe, de préférence en liaison avec le programme d'histoire de la musique.

b - En partant éventuellement des divers exercices ci-dessus énoncés, rappel des connaissances acquises en solfège, pratique de la lecture chantée — à une ou plusieurs voix — exercices d'audition, étude des timbres. Eventuellement, notions élémentaires sur les clés de FA quatrième ligne, UT troisième et quatrième lignes, en vue de la connaissance des partitions classiques.

Classe de première

I. — **Connaissance historique de l'évolution musicale** (1 heure).

Evolution des grandes formes vocales et instrumentales du début du XIX[e] siècle jusqu'à la mort de Debussy. Comme en seconde, étude des éléments fondamentaux des principes harmoniques occidentaux.

Comme dans la classe de seconde, le programme devra s'appuyer sur la connaissance réelle des œuvres.

II. — **Travaux pratiques** (2 heures).

a - Mêmes exercices qu'en classe de seconde.

b - En partant éventuellement de ces exercices, poursuite de l'entraînement à la lecture chantée (à une et plusieurs voix), et à l'analyse harmonique (adjonction de la notion de modalité).

Classe terminale

I. — **Connaissance de l'évolution musicale** (1 heure).

a - Les sources sonores nouvelles (Ondes Martenot, appareils électroniques, les moyens de la musique concrète). Les moyens d'enregistrement et de reproduction sonore (disque, bande magnétique).

b - Révision, dans ses grandes lignes, du programme d'histoire de la musique, de Bach à Debussy inclus. Evolution des formes vocales et instrumentales depuis la mort de Debussy jusqu'à nos jours).

II. — **Travaux pratiques** (2 heures).

Mêmes principes pour les exercices que dans les classes de seconde et première, avec ouverture sur les divers styles et modes d'expression contemporains.

N.-B. important : Les classes de premières seront ouvertes à la rentrée 1969, les classes terminales à la rentrée 1970.

(B.O. n° 37 (24-10-68)

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Emissions bimensuelles réalisées par MUSIQUE ET CULTURE avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la chaîne France-Culture, sous l'égide des Ministères

— de l'Education Nationale
— des Affaires Culturelles
— de la Jeunesse et des Sports.

EMISSION DU 25 NOVEMBRE 1968 : de 14 h 10 à 14 h 40 :

Présentation du Basson :
— 1[er] Entr'acte de Carmen de Bizet,
— Solo de concert pour Basson et Orch. de Pierné.

EMISSION DU 9 DECEMBRE 1968 :

Présentation du Basson et du Contrebasson :
— La Belle et la Bête, de Maurice Ravel,
— L'Apprenti Sorcier, de Paul Dukas.

A noter que les émissions radiophoniques illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « Feuillets des Benjamins de la musique » pour les élèves), éditées par Musique et Culture.

Pour tous renseignements, écrire à **MUSIQUE ET CULTURE,** 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section PEDAGOGIQUE. Liste sur demande.

JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE

En attendant d'avoir un peu plus d'heures d'Education Musicale dans nos Etablissements, de grandes salles permettant des auditions confiées à des ensembles, il faut quand même conduire les jeunes à la découverte de la musique, non seulement par le disque, mais par le contact direct avec les artistes, les orchestres de chambre et les grandes formations.

Aussi, pourquoi ne pas les faire profiter, tant à Paris qu'en province, des possibilités qu'offrent les JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE.

A PARIS, deux cycles éducatifs sont prévus le jeudi après-midi à 15 heures.

Le premier, « *CYCLE JUNIOR* », comportant *cinq séances*, aura lieu à la *Salle Pleyel* et *débutera le 14 novembre avec le Ballet espagnol de Roberto IGLESIAS* pour laisser la place à l'*Orchestre Symphonique de la Radio.*

Le second, « *FLORILEGE INSTRUMENTAL* », comportant *quatre séances,* aura lieu à la *Salle Gaveau* et *débutera le 21 novembre avec l'Ensemble de Percussion de Paris,* puis, le 16 janvier : TRIO NORDMANN ;

le 5 février : PANORAMA DE LA MUSIQUE DE JAZZ NEW ORLEANS ;

le 13 mars : TRIO FONTANAROSA.

En dehors de ces deux cycles d'initiation il en est prévu plusieurs *en soirée,* et je pense que le « *PANORAMA DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE* » retiendra votre attention comme celle de vos grands élèves :

— 16 *décembre :* MESSIAEN - DALLAPICCOLA - XENAKIS
avec l'Ensemble ARS NOVA.

— 21 *février :* WEBERN - VARESE - XENAKIS - FERRARI - PHILIPPOT - MADERNA
avec l'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris.

— 14 *mars :* STRAWINSKY - MESSIAEN
avec l'Ensemble GABRIELI.

De même : le *CYCLE SYMPHONIQUE avec l'ORCHESTRE DE PARIS.*

Celui des *GRANDS INTERPRETES :*

— 14 novembre : BYRON JANIS

— 12 décembre : JOHN WILLIAMS

— 23 janvier : NICOLE HENRIOT

— 27 février : DEVY ERLIY

— 20 mars : PERCUSSIONS DE STRASBOURG.

La *MUSIQUE DE CHAMBRE :* ORCHESTRE PAUL KUENTZ - ORCHESTRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD.
HORS CYCLE :

— 2 *décembre :* Spectacle des MARIONNETTES DE SALZBOURG.

— 9 *janvier :* REQUIEM de Berlioz avec l'Orchestre de Paris et l'Orchestre National de l'O.R.T.F.

Tous ces programmes « alléchants » sont bien entendu présentés par d'éminents conférenciers et l'entrée à chacune de ces soirées est de 6,00 F pour les Adhérents et de 10,00 F pour les Membres-Auditeurs (M.A.). Il suffit d'adhérer aux JEUNESSES MUSICALES DE FRANCE :

— 14,00 F jusqu'à 30 ans,

— 25,00 F au-dessus de 30 ans, avec service gracieux de huit numéros de la revue Musica.

Des conditions spéciales sont faites aux professeurs d'Education Musicale qui auraient le désir d'être délégués dans leur établissement.

Pour de plus amples informations téléphoner à partir du 1er septembre à 225-43-62.

Monsieur LACOMBE, Professeur d'E.M. à l'Ecole Saint-Louis, à Tournon, influencé par un de nos articles, nous prie de publier ses observations, ce que, volontiers nous faisons dans le but d'information.

Messieurs,

Dans votre n° 148 de mai 1968, j'ai pu lire un court article sur la Constitution d'une Fédération de Chorales (la F.N.C.). Je veux d'ici louer les bonnes intentions du Comité de la F.N.C. qui exprime son désir de voir se grouper toutes les chorales de France, mais je reste très étonné.

Ignorerait-on l'important mouvement A Cœur Joie qui fête cette année son 25e anniversaire et dont le but est de regrouper toutes les chorales de tous horizons, de toutes valeurs, depuis la chanterie, jusqu'aux voix mixtes, en passant par les cantilènes ?

Ignorerait-on également la Fédération Européenne des Jeunes Chorales (F.E.J.C.) fondée en 1963 et qui épaule A Cœur Joie en proposant des rencontres à l'échelon européen ?

Je ne puis en dire plus ici, bien que j'aimerais parler de la valeur musicale et humaine de ces deux mouvements solides et qui ont reçu l'appui des plus éminentes personnalités musicales (dernièrement aux Choralies A Cœur Joie de Vaison-la-Romaine, M. Landowski félicitait chaudement les choristes et J.-F. Paillard, St Caillat, Ph. Caillard entre autres animaient ces rencontres).

Alors pourquoi un nouvel organisme ? Qu'il s'agisse de chorales scolaires, post-scolaires, populaires, folkloriques ou semi-professionnelles, toutes peuvent se joindre aux mouvements déjà existants.

Je vous prie d'agréer, Messieurs, ...

LIVRE BLANC DE L'ÉDUCATION MUSICALE

par Mme A. FULIN

En consacrant le numéro de mai 1968 de l'Animateur Culturel au Livre Blanc de l'Education Musicale, la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente répondait au vœu de tous ceux qui, depuis plusieurs mois, échangeaient opinions, projets de réforme, contestations diverses sur un sujet devenu inquiétant : la place et le rôle de la musique dans l'éducation générale, la nécessité d'en exiger la présence réelle et efficace à l'école, à tous les niveaux de l'enseignement.

Ce Livre Blanc est en fait le fruit d'une très large collaboration et d'un long travail : enquête diffusée par les Fédérations départementales, examen minutieux des réponses et des conclusions dégagées, Journées d'Etude de juillet 1967. Il reflète non pas les vues personnelles de quelques signataires, mais il présente les idées venues de tous les horizons : un professeur de la Sorbonne s'y exprime aux côtés de journalistes, un Inspecteur d'Académie y rejoint le Directeur de l'Opéra tandis que parents d'élèves, Directeurs d'Ecoles Normales et de Conservatoires, Inspecteurs primaires, Professeurs, Instituteurs, ont fourni la matière première de cette publication.

Il était difficile de réduire à des proportions modestes le flot considérable des idées émises sans en modifier l'importance relative. Nous ne pouvions pourtant pas éditer une brochure par trop volumineuse et nous ne voulions pas noyer le principal dans un trop long contexte où les redites auraient été fréquentes. En soignant tout particulièrement la présentation, nous avions à cœur de rendre la lecture de ces articles denses accessibles à tous. Intégrant l'art à la vie, les illustrations sont choisies tant parmi les reproductions d'œuvres de musées que parmi les photographies prises sur le vif lors des activités musicales des associations affiliées à l'U.F.O.L.E.A. : ainsi les chanteurs d'une toile satirique attribuée à Bosch sont tout aussi cocasses sur leur œuf que la guitare et le piano à queue des Tournées Culturelles sur la jetée d'un port breton ; les luthistes de della Robbia voisinent avec clarinettistes, saxophones et trompettes d'un groupe de jeunes garçons convaincus tandis que l'« Academia Musical de los Instrumentos » semble présenter les originaux des instruments de notre actuelle « Ménestrandie ».

Nous souhaitons effectivement que le Livre Blanc pénètre partout : il sera répandu par le soin des Fédérations dans tous les milieux urbains et ruraux, parmi les animateurs de clubs de jeunes et de foyers d'établissements. Il a été adressé aux plus hauts responsables de l'Education Nationale et des Affaires Culturelles. Ainsi doivent être désormais connus les besoins et les vœux de la nation relatifs à la formation des maîtres, aux horaires et aux programmes, aux méthodes. Nous formulons l'espoir que le plus tôt possible viennent les réformes nécessaires. Les Journées d'Etude du Bourget se sont terminées sur un vœu que nous avons réduit au maximum parce qu'il nous semblait ainsi moins utopique et son urgence le plaçait au premier plan des réalisations à exiger : la création d'une chaire d'éducation musicale et la nomination d'un professeur titulaire dans chaque Ecole Normale. En effet, si l'on veut permettre vraiment aux élèves de l'école publique d'accéder à un Baccalauréat artistique musical (dont l'Editorial du dernier numéro de l'Education Musicale nous signale qu'il « apparaît à l'horizon »), ce n'est pas la création d'une classe de seconde par Académie qu'il convient d'envisager tout d'abord, mais des écoles primaires où toutes les possibilités d'épanouissement de l'enfant seront sauvegardées, donc des maîtres formés à une tâche dont ils ignorent encore l'essentiel.

Plutôt que de donner ici le sommaire du Livre Blanc (que nous avons déjà annoncé dès l'année scolaire dernière), nous préférons glaner quelques extraits :

« Il faut donner au plus grand nombre la chance qu'on s'est trouvé recevoir... »

« Ce qui serait souhaitable, c'est que la règle remplaçât l'initiative individuelle et que la bonne volonté de chacun pût s'appuyer sur une approbation officielle.»

« Il faut que la musique devienne une discipline obligatoire à tous les degrés de l'Education Natoinale. »

« D'une façon générale, tout ce qui concerne l'éducation devrait être réintégré à l'intérieur d'un grand ministère de l'Education Nationale. »

« Les solutions retenues par la Commission de la Ligue semblent être les plus sûres : un sensible renforcement des exigences auprès des instituteurs débutants ; des stages de formation musicale accélérés et des stages de perfectionnement ; l'institution de conseillers pédagogiques musicaux auprès des inspecteurs, celle de maîtres itinérants d'application dans les classes même des maîtres débutants... »

« Il me paraît important de faire admettre aux instituteurs qu'ils peuvent entrer en commerce avec le langage musical beaucoup plus sans doute qu'ils le croient, le « don » n'étant pas chose si certaine, et en tous cas si compacte qu'on l'imagine. »

« Les parents comme nos collègues parlent trop volontiers de « don ». C'est l'attitude la plus paresseuse et la plus réactionnaire qui soit. L'idée de dons ne repose sur rien : le génie est une longue patience. Seul une mentalité magique peut croire à une prédestination. Par contre, l'idée d'un conditionnement ou d'une formation précoce n'est pas absurde... »

« A l'école élémentaire, là où la musique est enseignée par l'instituteur et pas par un maître étranger à la classe, là où l'éducation musicale est pratiquée par des méthodes actives, la musique est un moyen de premier ordre pour la formation des personnalités qui réussissent à s'exprimer et par là à s'affirmer. La relation maître-élève a pris une autre coloration et elle est à la fois plus agréable et plus enrichissante. »

« Au C.E.S. ou au lycée, la musique doit être enseignée par un spécialiste sans doute, mais ce spécialiste doit appartenir au même cadre que tous les autres professeurs, tous associés étroitement à la vie de l'établissement. Il serait regrettable que le professeur de musique soit formé ailleurs... »

« La Commission souhaite l'alignement immédiat du C.A.E.M. sur les autres professorats. Dans l'avenir, elle souhaite que la préparation au professorat d'éducation musicale soit accessible à l'issue des études secondaires ; qu'il soit organisé comme les autres disciplines en un cycle comportant les mêmes étapes, les mêmes titres et les mêmes avantages. »

« Il apparaît souvent que le peu d'intérêt pour l'éducation musicale tient aux méthodes employées... On souhaite travailler avec des effectifs réduits et utiliser une méthode dans laquelle l'enfant s'exprime au moyen de la voix, du geste et des instruments, une méthode où il apprenne à créer et pas seulement à exécuter ou à écouter. Mais on demande à conserver la liberté du choix de cette méthode, la personnalité de chaque enseignant lui faisant souvent préférer tel procédé pédagogique à tel autre. »

Le Livre Blanc de l'Education Musicale doit circuler dans tous les établissements d'enseignement. Nos collègues de toutes disciplines en auront alors connaissance. Les instituteurs y prendront conscience de la tâche à accomplir et y trouveront des solutions possibles dans l'immédiat. Aidez à sa diffusion. Vous pouvez vous le procurer à l'U.F.O.L.E.A., 3, rue Récamier - Paris-7e arr.

Nous donnerons le mois prochain le compte-rendu du stage d'initiation aux méthodes actives qui s'est déroulé début septembre à Montchoisy et les projets élaborés à la suite de cette semaine de travail.

Le Fichier de Chœurs de l'U.F.O.L.E.A. est actuellement sous presse. La première série de fiches est consacrée aux chœurs à 2 et 3 voix égales. Chaque fiche fournit tous les renseignements nécessaires pour faire gagner du temps au moment du travail de recherche en vue du choix d'un chœur à mettre à l'étude :

— caractéristiques du groupe vocal (nombre et âge des choristes, lycée ou club de jeunes, etc.) ;

— origine de l'œuvre et sujet ;

— tessiture de chaque voix ;

— difficultés et, dans certains cas, moyen de les résoudre ;

— conseils d'exécution (oppositions solistes-tutti, accompagnement instrumental, etc.).

La souscription est ouverte - Renseignements : 3, rue Récamier - Paris.

A. FULIN.

L'U.F.O.L.E.A. PROPOSE UN RÉPERTOIRE DE CHŒURS

Le choix d'un chœur se fait en fonction de plusieurs critères.

— *LE TEXTE*, recherché pour sa qualité, bien sûr, mais aussi en fonction de telle manifestation (Fête des Mères, Fête de Printemps, etc...) de telle Fête, de tel Rassemblement.

— *LA CATEGORIE :* voix égales, voix mixtes, voix masculines, chœurs de jeunes, chœurs d'adultes.

— *LA DIFFICULTE :* fonction de la compétence du chef et des éléments choristes dont il dispose.

— Eventuellement, le TEMPS d'exécution.

Pour aider les chefs de chœurs, les jeunes directeurs de groupes, ou même, plus simplement, les enseignants, l'U.F.O.L.E.A. a commencé la réalisation d'un REPERTOIRE DE CHŒURS.

Une première « tranche » comprenant la présentation de :

— 62 chœurs à 2 voix égales ;

— et 130 chœurs à 3 voix égales va sortir prochainement.

Chaque fiche analyse le chœur du point de vue des critères ci-dessus. Très souvent elle présente la tessiture, donne une indication permettant de résoudre une difficulté.

Elle précise évidemment l'éditeur, ce qui facilite les recherches.

PRESENTATION : sous classeur multo bordeaux - format : 18/24.

Cette présentation permettra de compléter le fichier avec les tranches qui sortiront ultérieurement et qui analyseront les chœurs à voix mixtes.

PRIX : 35 F.

Prix de souscription jusqu'au 15 novembre : 30 F.

Sortie : vers le 15 novembre.

Pour recevoir ce REPERTOIRE de CHŒURS, recopier et compléter le bulletin ci-après et l'envoyer à :

U.F.O.L.E.A.
3, rue Récamier - PARIS-VIIe

BON DE SOUSCRIPTION

Je soussigné : . . . .

ADRESSE : . . . .

. . . .

désire recevoir à son prix de souscription le fichier de chœurs édité par l'U.F.O.L.E.A.

Ci-joint un chèque de 03 F - libellé au nom de la Ligue de l'Enseignement - C.C.P. PARIS 4143-80.

A . . . . le 1968

Signature :

LES DÉBUTS DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'ÉCOLE ET LE SOLFÈGE, EN FRANCE, SOUS L'EMPIRE [1]

par le Docteur Albert PALM

II

Momigny commence son ouvrage par la devise éprouvée : ne pas corriger, mais éviter les fautes. Les idées principales de l'ouvrage sont exprimées en ces termes :

« Négliger, en solfiant, ce qui concerne particulièrement la voix et le phrasé pour ne s'occuper uniquement, et grosso modo, que de l'intonation et de la valeur des notes, c'est le moyen de devenir un croque-sol, mais c'est tourner le dos à l'art du chant et à la belle exécution de la musique. Laisser contracter à un élève mille défauts qu'on a une peine inconcevable à déraciner, c'est laisser empoisonner quelqu'un pour lui donner ensuite le contre-poison ; il vaut beaucoup mieux éviter le mal, et pour cela, il faut que la première leçon du solfège soit en même temps la première leçon de l'art du chant, et même du phrasé, et c'est dans cet esprit que cet ouvrage est conçu » (131).

Dans une « Introduction » l'auteur dit, que les principes nouveaux, établis dans son « Cours complet », servent de base à son solfège. Ses découvertes sont rendues en dix « vérités fondamentales ». Celles-ci font connaître au lecteur le principe de la « Cadence » et la loi du rythme qui consiste en ceci : « La musique marche du levé au frappé et non du frappé au levé ». Les principes du phrasé ainsi que les bases de l'analyse musicale sont rendus en peu de mots :

« Il fallait prouver, par de nombreux exemples, et d'une manière claire et évidente que toute période est composée d'un ou de plusieurs vers ; que tout vers est composé d'un certain nombre de pieds, cadences, mesures ou propositions musicales ; que toute proposition entière, est composée d'un antécédent et d'un conséquent, ou en d'autres termes, d'un levé et d'un frappé ; que chaque levé ou frappé est composé d'une ou de deux notes ; qu'une note est une des vingt deux cordes du grand système musical, et enfin, que chacune de ces cordes est un premier élément en musique. Au moyen de ces vérités fondamentales, et de celles qui en découlent naturellement, tout le mécanisme du discours musical, étant mis à découvert, et s'expliquant comme de lui-même, on ne pourra plus mal ponctuer la musique, car ce que l'on conçoit bien, on l'exprime de même » (11).

Quant aux leçons mêmes, l'auteur dit qu'il a « soigneusement évité les locutions surannées, et de mauvais goût ainsi que les vers mal cadencés ». Et parce que les dames, regardant les chiffres comme un vrai grimoire, ignorent l'harmonie, Momigny a ajouté à chaque leçon un accompagnement de piano, afin que l'élève puisse s'accompagner lui-même sans étudier « la science des accords ». En ce qui concerne l'élève on lit : « Enfin, j'ai tâché de diminuer le plus possible la part de l'ennui, et d'augmenter celle de l'instruction ».

Dans une « Observation », Momigny donne quelques conseils de méthode au maître. « On ne doit accompagner l'élève, dit-il, le moins possible avant qu'il ne sache chanter passablement sa leçon, pour éviter qu'il apprenne de routine ». L'élève doit être tenu suffisamment aux leçons élémentaires pour qu'après il sache aller de lui-même d'une note à l'autre. Il est à remarquer, que toute autre clef que celles sur lesquelles sont écrites les leçons, sont peu estimées. Seuls les élèves qui veulent s'habituer à lire sur d'autres clefs doivent supporter la peine de transposer ces leçons. Quelques notions abrégées sur les signes avec lesquels on écrit la musique sont indiquées « à l'usage des petits enfants ». Momigny y explique l'écriture musicale, la notation, en la comparant avec les lettres de la langue proprement dite. L'échelle musicale avec ses cinq lignes principales et ses lignes auxiliaires, momentanément nécessaires, les trois clefs, celles de fa, d'ut et de sol, viennent à leur tour. La position et la figure de la note sont brièvement développées. Ensuite c'est l'explication du point d'augmentation ainsi que celle du dièse, du bémol et du bécarre. Finalement il est dit au maître qu'à l'aide de la partie théorique, qui suit, il pourrait compléter l'introduction d'après son propre avis.

La partie théorique élémentaire comprenant 28 pages précède les leçons pratiques. Elle sert de base à toute la partie pratique. Momigny a dialogué cette partie pour la rendre plus intéressante pour l'élève et plus efficace pour le maître. C'est l'élève qui pose les questions ; le maître répond en expliquant et en corrigeant si nécessaire. Momigny conserve l'usage traditionnel de commencer par une définition de la musique. Cependant il sait éviter celle de J.J. Rous-

(1) Voir le n° 151 du 1-10-68 de « L'E.M. ».

seau, célèbre et souvent citée et adaptée dans les solfèges de cette époque. La définition que donne Momigny, met en relief l'aspect de la langue musicale et, ce qui est la base de ses théories musicales, le caractère expressif de la musique :

« Qu'est-ce que la musique ? Une langue dont les morceaux ou discours sont tous et uniquement composés des sons que contient l'échelle musicale complète. Ces sons, mélodieux dans leurs successions, et harmonieux, dans leur ensemble, sont particulièrement propres à peindre les affections de l'âme et du cœur » (1).

Le phénomène de l'octave, représenté en forme d'échelle diatonique de quatre octaves, d'ut en ut, divisée par tétracordes, est expliqué à l'aide de la longueur d'une corde. L'élève reconnaît aussitôt : « L'octave ne dénature pas un son, elle ne fait qu'en augmenter ou diminuer de moitié la dimension » (1). D'autres comparaisons s'ajoutent. En ce qui concerne les clefs, Momigny accepte volontiers celle de fa et celle de sol, mais refuse les autres, à l'exception d'une clef dans le haut de l'échelle ; « car la sixième octave ne peut se lire que très difficilement ». Pour cela, il préférerait une troisième clef à l'octave de la clef de sol. Mais, « laissons agir le temps, dit-il, la raison ne fait rien qu'avec lui » (4).

En parlant du genre chromatique et du genre enharmonique qu'il explique tous les deux, Momigny observe, que l'enseignement scolaire doit se contenter d'abord du genre diatonique. La gamme et le ton d'ut, dans le mode majeur, sont présentés en forme de modèles pour tous les autres gammes, tons et modes. L'élève y apprend ce que c'est que le demi-ton, le tétracorde, la note sensible, les cordes principales et secondaires. Les gammes et les tons sont traités jusqu'à sept dièses et sept bémols. Au lieu de parler de la « note sensible », Momigny préfère le terme de « quinte sensible » ; car, dit-il, « c'est improprement que l'on appelle le « si » note sensible ; il n'y a pas véritablement de note sensible. C'est-à-dire que ce n'est pas par une note, seulement, que nous pouvons être avertis que le Ton est établi sur telle d'entre elles ; mais c'est par deux de ces notes, lesquelles forment entre elles une fausse quinte. Comme il n'y a qu'une seule fausse quinte diatonique dans chaque Ton, il est tout simple que cette quinte ne puisse se faire entendre sans donner la sensation de ce Ton » ([7]).

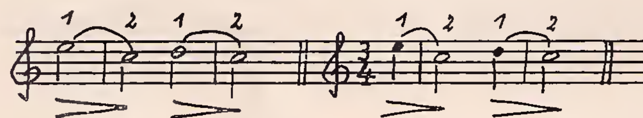
Le mode mineur est introduit comme variante du mode majeur, dont il diffère par la tierce, la sixte et la septième qui y sont d'un semi-ton plus petites qu'en majeur. Très brièvement il y est aussi question des modes grecs, des dénominations prises aux peuples auxquels l'un ou l'autre de ces modes était plus familier. Les accords y figurent sous la forme de l'accord parfait de tonique et de celui de dominante dans tous les tons jusqu'à sept dièses et sept bémols en majeur comme en mineur. Viennent ensuite les intervalles dans leur forme directe et renversée à l'octave. Pour être plus uniformes, plus clairs et plus instructifs, tous les intervalles sont divisés par demi-tons. La valeur des notes et des silences est systématisée en leur durée respective. En allant jusqu'à la quintuple croche, la systématisation est un peu exagérée. Viennent le triolet et ses divisions et subdivisions, et le point d'augmentation. Un tableau des notes de la musique ancienne et du plain-chant reproduit ces anciennes formes en les comparant avec la valeur des notes modernes. Dans ce tableau la maxime égale la ronde, etc. Les multiples de la mesure à 3/4 et à 3/2 sont critiqués comme vieillis, et devant être abandonnés en faveur des multiples de la mesure à 3/8 (12/4 = 12/8 etc.). Les mesures à cinq temps sont condamnées, étant « une bizarrerie contre nature ». Momigny exprime l'avis que « nous sommes formés de manière à ne bien sentir que la mesure à deux temps et celle à trois temps et leurs multiples » (19).

Les théories de Momigny se manifestent avec le plus de précision dans le chapitre sur la mesure (16). On y trouve les idées anciennes, selon lesquelles les phénomènes musicaux concernant la durée du temps auraient une analogie avec les phénomènes physiologiques de l'homme. « La mesure a une véritable analogie avec la marche de l'homme, avec les battements de son cœur et avec ses pulsations ». Le principe de la « Cadence » y prend une signification primordiale. La mesure prise dans le sens de cadence comporte une barre de mesure entre le levé et le frappé (mesure à cheval). Pour ne pas la confondre avec la mesure dans le sens traditionnel, renfermée entre deux barres, l'une est appelée « mesure naturelle » ou « mesure auriculaire ou pour l'oreille », l'autre « mesure de convention » ou « mesure oculaire ou pour les yeux ». Voici ce que Momigny dit lui-même à ce sujet :

« Dans la mesure naturelle, le levé est le premier temps, le frappé le second. C'est à tort que l'on enseigne le contraire, car la chûte ou cadence de la mesure n'en est pas le commencement, mais la fin. La barre de mesure ne clôt donc pas la mesure auriculaire, la mesure de l'oreille, la vraie mesure, elle en sépare le levé du frappé. C'est la mesure oculaire ou pour les yeux qui est renfermée entre deux barres, mais cette mesure là est indubitablement composée du frappé du second temps de la mesure qui précède, et du levé ou premier temps de la suivante. C'est à quoi il faut bien prendre garde, dans le phrasé surtout » (16).

« La mesure, la cadence et le phrasé ont une même origine, et se confondent souvent, voici pourquoi. La plus petite phrase musicale est une cadence, une mesure simple, naturelle et inhérente à la musique, une proposition musicale. Dans ce cas-là, donc, le phrasé, le cadencé et la mesure sont une seule et même chose » (19).

Voilà la forme élémentaire du principe de la cadence :



Le principe de la cadence constitue également la base de la théorie du phrasé : en se combinant, cette unité de sens première réapparaît comme partie d'unités de sens plus développées comme la phrase (hémistiche, vers, strophe, stance) la période, la reprise ou le morceau. Pour Momigny, l'erreur fondamentale de toute notation musicale consiste en ce qu'on ne peut noter la valeur des notes que selon leur durée métrique, durée qui ne correspond pas à la valeur psychologique de la durée rythmique. Dans ce sens nous lisons dans son « Cours général de musique » (1834) :

« Il y a quelque chose de bien essentiel à remarquer sur les deux ou trois notes qui forment un tout nommé cadence : c'est que ces notes, quoique égales entre elles pour les yeux, ne le sont nullement dans une bonne exécution, dans leur expression juste, sentie et raisonnée » (22).

Les valeurs rythmiques d'intensité l'emportent sur les valeurs métriques ; la mesure est réduite à une signification mesurante purement extérieure. C'est pourquoi le rythme élémentaire est représentée sous la forme qu'on voit dans l'exemple précédent (remarquer le signe).

Pour phraser ce sens musical, il faut faire distinguer à l'auditeur le premier temps de la cadence d'avec le second. Phraser, dit Momigny, « c'est débiter le discours musical de façon à en faire bien comprendre toutes les parties à celui qui écoute ce discours » (22). Il faut alors rendre le premier temps de la cadence plus fortement que l'autre. La note du levé doit être attaquée et soutenue pendant toute la durée du premier temps. Celle du frappé, qu'il ne faut pas attaquer, doit finir après son premier demi-temps, le second étant destiné à la respiration qui doit séparer cette cadence de la suivante. « Le temps qu'il faut pour respirer se prend sur la fin du frappé. Respirer entre le levé et le frappé, c'est couper, en deux morceaux, la cadence ou proposition musicale : c'est détruire le sens, c'est mutiler la musique » (20). L'observation pour l'attaque de la première note de la cadence s'applique également à la cadence féminine. On doit de plus appuyer sur la première note du frappé, et ne respirer que sur le second demi-temps de la dernière note.

Si la contexture d'un morceau exige qu'on phrase ensemble plusieurs cadences, c'est seulement le premier antécédent qui doit être attaqué et le dernier frappé qui doit être raccourci pour respirer et séparer ce sens musical du suivant. « Doit-on toujours séparer une cadence de l'autre ? », demande l'élève. Le maître répond : « Non, on doit lier ensemble et grouper toutes les propositions qui composent un sens ou une phrase musicale, autrement, on détruit, dans l'exécution, le plus bel ouvrage du compositeur, en hachant le discours » (22). Des exemples servent à démontrer l'objet de l'enseignement. Souvent, pour démontrer l'analogie du discours musical avec le discours proprement dit, Momigny se sert de signes de ponctuation :

« Je me sers ici des points et virgules pour mieux faire comprendre l'analogie du discours musical avec le discours ordinaire. La virgule marque l'endroit ou finit une cadence après laquelle il faut respirer ; le point et la virgule désignent la fin d'un vers ou d'un hémistiche ; le point la fin de la période » (21).

Après avoir expliqué le rôle des repos de tonique et de dominante dans la ponctuation musicale, Momigny finit par dire :

« L'aplomb établi, de gros en gros, par l'assiette des cadences musicales, se perfectionne, par le phrasé, et le phrasé par l'expression ; mais pour bien exécuter un morceau, c'est peu de le jouer en mesure, d'en assembler les propositions et de les accentuer, il faut encore subordonner les phrases et les périodes l'une à l'autre, et ne faire qu'un seul tout du morceau entier » (23).

Un court chapitre est consacré aux ornements. Momigny en distingue deux sortes : « ceux qu'on exprime par des notes surnuméraires ou par des signes particuliers, et ceux qu'on n'indique point, et que l'exécutant invente et place selon son génie et son goût ». Il explique l'appoggiatura, le trille dans ses différentes formes, le groupet, le glissé, le circolomezzo et le port de voix. En traitant les questions du mouvement et de la vitesse, il explique les mots italiens « qui servent à colorer et à nuancer l'exécution ». De nouveau, Momigny fait ici voir à l'élève qu'il y a une nette différence entre la musique notée et la musique exécutée, sans laquelle nul ouvrage musical n'est bien rendu. Il observe que bien que les mots Largo, Adagio, Allegro, Presto et autres désignent le degré de mouvement d'un morceau, « ces mots ont en même temps une signification qui marque et la nature et le caractère du morceau ». Un Largo, dit-il, va plus ou moins lentement selon son caractère et selon ce qu'il exprime. « Tantôt il peint la sombre majesté, l'admiration froide, la prière religieuse, ou les tristes accents d'un malheureux qui se trouve dans la solitude des déserts ». De même l'Adagio varie de lenteur, selon qu'il exprime « les sentiments profonds et mélancoliques, les invocations et les tendres prières de l'amant, la tristesse, la douleur ou l'affliction ».

L'Andante est désigné comme étant « tantôt paisible et tranquille, tantôt un tant soit peu agité, quelquefois affectueux et tendre, rarement indifférent. « L'Allegro, dit Momigny, ne peint pas toujours l'allégresse ; « il est tour à tour majestueux 'maestoso', agité 'agitato', mystérieux et retenu, ou plein d'abandon et de franchise, de noblesse et de pompe. Il est brillant 'brillante', expressif 'spiritoso', ou 'con spirito'. « Le Presto, dit-il, convient à tous les sentiments ou passions qui supposent une vivacité extraordinaire (26).

Après avoir expliqué par des exemples les signes dont on se sert par abréviation, Momigny ajoute un court chapitre sur la transposition sans grand intérêt, chapitre qui termine la partie théorique de l'ouvrage. Bien que l'élève puisse trouver des difficultés à comprendre la théorie du rythme et du phrasé, il n'est pas douteux que les bases d'une pénétration plus pro-

fonde de la musique ont été posées. Ce sera surtout l'élève jouant d'un instrument qui tirera le plus de profit de cette partie théorique. Celle-ci s'adressant au professeur surtout en ce qui concerne les problèmes didactiques, pourra être rendue plus féconde par l'habileté, l'adresse et la fantaisie de ce dernier. Bien que les analogies servant à définir la mesure soient empruntées au domaine spéculatif, là où elles sont employées à la place qui leur convient, elles peuvent stimuler l'intérêt de l'élève et procurer de fortes impressions. Par ce que dit Momigny de l'exécution des différents « sens » musicaux, il est prouvé qu'il sait bien distinguer les valeurs métriques d'intensité des valeurs rythmiques. Les notions de temps lourd et de temps léger se rapportent au poids des temps de la mesure et ne désignent absolument pas des qualités rythmiques, mais avant tout des qualités métriques. Momigny n'a jamais confondu le rythme avec le mètre comme l'ont souvent fait les défenseurs de la théorie « temps faible - temps fort ». Ce n'était pas sans raison — rappelons-le — qu'on avait eu l'intention de faire connaître la théorie de Momigny aux maîtresses d'Ecouen par l'auteur lui-même.

La partie pratique de l'ouvrage prend, du fait de sa destination, la plus grande place : ce sont, sans compter le chapitre sur la vocalisation, 110 leçons, bien graduées selon leur degré de difficulté. La partie théorique qui la précède, peut être consultée selon les besoins de l'élève ; car tout le savoir théorique doit être appris en chantant. Momigny commence les exercices de chant par le tétracorde ascendant c' d' e' f' et descendant, non par la gamme tout entière.

« Pourquoi ne commencez-vous pas par la gamme entière ? Parce que la gamme étant la réunion de deux tétracordes ou demi-gammes, c'est aller du simple au composé que de présenter d'abord chacune de ces demi-gammes séparément. D'ailleurs la demi-gamme a l'avantage d'être plus facile à entonner que la gamme toute entière » (29).

Le principe mélodique de ces leçons est en général la séquence ; le principe rythmique est la « cadence simple », c'est-à-dire la cadence de deux notes, nommée ici toujours « pied de vers ». Ces exercices commencent en solfégiant et en vocalisant avec les syllabes de la solmisation. Les exercices sont divisés en vers et périodes, et l'analyse en descend jusqu'au pied et membre de pied. La base de ces leçons est la gamme d'ut de mode majeur qui apparaît en entier dans la huitième leçon. La gamme est présentée en deux vers, césurés de deux pieds par hémistiche. Le vers césuré a deux hémistiches. La onzième leçon contient déjà les principes du phrasé et de la ponctuation musicale : « La virgule musicale est droite, elle se place sur une note après laquelle le rythme exige qu'on respire. Cette note doit être abrégée parce que c'est sur sa durée que le temps qu'on met à respirer est pris. » Les points placés au-dessus ou au-dessous de la tête des notes ont la même signification. Ce sont « aussi des espèces de virgules qui indiquent qu'il faut séparer chaque note de celle qui suit ». Les terminaisons masculine et féminine sont introduites par la 21e leçon. Les chiffres s'ajoutent souvent aux signes de ponctuation pour faire connaître l'ensemble des notes qui forment un sens musical. Quelquefois il y a des chiffres indiquant le cadencé et des chiffres indiquant le phrasé en même temps.

Il est à remarquer que l'étude des intervalles y est moins importante que dans les anciens solfèges. En revanche, les questions de modulations et de développement harmonique sont soigneusement traitées. Les leçons sont intitulées « modulations périodiques, semi-périodiques ou passagères, fugitives et instantanées ». Le déroulement de l'harmonie sert ici de base à la connaissance de la forme d'un morceau et permet de trouver l'expression convenable à l'exécution. Il y a des leçons dans les différents tons jusqu'à sept dièses et bémols. Pour les tons très éloignés de la gamme d'ut majeur, il n'y a qu'une seule leçon par ton. Les dernières trente leçons environ sont écrites dans un style plutôt instrumental ; mais elles restent toujours dans les limites de la voix. La difficulté augmente avec les fugues, les duos, les trios et les morceaux avec ornements.

Bien que cette partie pratique du solfège serve à apprendre à lire la musique et à chanter à livre ouvert pour devenir plus sûr dans les problèmes rythmiques et ceux de l'intonation, pour Momigny la compréhension du phrasé et de la ponctuation musicale est le but véritable de toutes ces leçons. L'élément essentiel consiste ici dans le sentiment et la connaissance des sens partiels et complets dont se compose le discours musical. D'une certaine manière les leçons, par leur conception mélodique et par les syllabes de la solmisation, servent à la formation de la voix. Cependant pour égaliser la voix, Momigny a ajouté aux leçons pratiques précédentes une partie « de la vocalisation » comprenant 11 leçons de plus. Le but en est de « disposer la voix à bien exécuter tout ce que peuvent offrir les morceaux de chant ». La vocalisation commence avec les voyelles ouvertes en préférant la voyelle « a ». A côté des autres voyelles, les particularités de la langue française, comme les sons nasaux, les diphtongues et les nuances qu'exigent les ô, ès, ot, ette, sont mises en relief. En outre l'articulation ferme et nette des consonnes est de plus haute importance pour le chanteur qui, en chantant, prononce un texte. Momigny qui, dans sa jeunesse, fut longtemps enfant de chœur dans la maîtrise de Saint-Omer, sut plus tard estimer ces institutions à leur valeur lorsqu'il écrit dans son solfège :

« Ce qui fait acquérir à la voix le plus de volume et de force, c'est de soutenir et de lier les sons dans un grand vaisseau ; et c'est parce que les enfants de chœur faisaient dans des églises cet exercice pendant dix à douze ans, qu'ils acquéraient une voix forte, sonore et à toute épreuve » (131).

A la fin, il traite des problèmes de diminution. Plusieurs exercices sur le doublé, la variation ou broderie, sur le trille brisé etc. s'y ajoutent. Ces leçons se terminent par la gamme chromatique.

(A suivre)

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE VERSAILLES

Ecole Nationale de Musique

Deux concours sur épreuves sont ouverts à l'Ecole Nationale de Musique de Versailles pour pourvoir un poste de professeur de solfège spécialisé comportant 12 heures de cours par semaine et un poste de professeur de danse classique comportant actuellement 6 heures de cours par semaine.

Les titulaires de ces emplois bénéficient au prorata du nombre d'heures de cours d'un traitement correspondant à l'échelonnement indiciaire brut 300/585 (indice majoré 243/455) applicable pour 15 heures de cours par semaine.

Des notices de renseignements complémentaires précisant notamment les conditions requises des candidats, les pièces à fournir pour la constitution des dossiers de candidatures et les épreuves du concours seront adressés sur simple demande faite au Secrétariat de la Mairie de Versailles.

Les candidatures devront être adressées à M. le Maire de Versailles pour le samedi 23 novembre au plus tard.

VILLE DE CAEN

Deux concours sur épreuves sont ouverts pour le recrutement de Professeurs.

1° Directeur de Chorale, animateur de Maîtrise et Professeur de Solfège supérieur (poste à 16 heures) ;

2° Professeur de Violon (poste à 12 heures) et violoniste à l'Orchestre de Chambre de Caen.

Les concours auront lieu les 7 et 8 novembre.

Pour renseignements, s'adresser à : J.-P. DAUTEL, Directeur du Conservatoire de Caen, place Guillouard, 14 - Caen.

VILLE D'ANGERS

Ecole Nationale de Musique

La ville d'ANGERS organise un concours sur épreuves pour le recrutement :
— d'un professeur de harpe.

Ce poste est à temps complet, soit 9 heures hebdomadaires de cours.

Limite d'âge : 21 ans au moins ;

Dépôt des candidatures : Mairie d'ANGERS (1re Division - Bureau du Personnel),

avant le 27 novembre 1968 - 18 heures.

Date et lieu du concours : mercredi 4 décembre 1968, à partir de 9 h 30 à l'Ecole Nationale de Musique, rue Plantagenêt à ANGERS, où tous renseignements relatifs à ce concours pourront être donnés.

Tous renseignements complémentaires sont à demander à M. le Directeur de l'Ecole Nationale de Musique, rue Plantagnêt, 49 - ANGERS.

SCHOLA "La musique est une amitié" CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.
Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section, ainsi qu'aux élèves des années d'études préparant au diplôme supérieur et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.





INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat.
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

DES MATERNELLES AU SUPÉRIEUR

par Mlle A. RAVIZÉ

Les écoles maternelles peuvent-elles être un terrain d'ensemencement par rapport aux différentes méthodes d'éducation musicale dont le stage de Montchoisy nous a donné récemment l'exposé.

Quels sont les points de rencontre dans les cheminements qui finalement convergent vers le même but : chercher et chercher encore par quels moyens faire fructifier ce don inné chez l'enfant qui chante avant de parler, s'apaise ou s'agite au rythme musical, guette sur les lèvres de l'adulte la douceur d'une mélodie qui l'atteint au plus profond de lui-même.

Ce n'est plus la satisfaction de boire et de manger, ni même le plaisir d'une caresse, c'est quelque chose d'indéfinissable qui vient de très haut et s'accorde aux pulsations de sa vie, lui révélant à la fois son monde intérieur et l'emportant au-delà.

C'est le premier éveil à une forme d'art.

Comment ne pas décevoir l'enfant et le conduire jusqu'à l'adolescence en préservant pour le mieux cette imagination et cette mémoire dont il sait faire un si merveilleux usage.

Qu'il s'agisse des méthodes Orff, Kodaly, Willems ou Martenot présentées à Montchoisy, toutes sont d'accord sur ce point : donner à l'enseignement, à tout âge, cette intensité de vie propre à l'art musical du « bien mouvoir » sons et rythmes.

C'est un lieu commun de dire que la sensibilité passe de loin avant l'intellect, la sensation avant le raisonnement. Premier point de rencontre, sinon le plus important ; on ne peut que répondre au premier appel de l'enfant, car il se détourne aussitôt d'une quelconque explication qui ne trouve en lui aucune résonance.

Sur le plan musical, tout éducateur — de la maternelle au supérieur — doit avoir la passion de son art et la faire partager sous une forme vivante. Même s'il n'est pas musicien professionnel, à moins d'être absolument réfractaire à la sensation musicale — ce qui n'existe pas — il peut trouver en lui de quoi s'élever à ce niveau.

L'enfant des maternelles passe dans la « grande école » avec un bagage abondant de chansons, comptines et formulettes, qu'il utilise longtemps dans ses yeux, mais abandonne très vite pour préférer les chants plus développés. « Je ne suis plus un bébé, moi », vous dit-il fièrement.

C'est alors que de Willems à Kodaly, en passant par Orff et Martenot, les éducateurs s'emparent de ces brèves formules, de petit ambitus pour les voix ce qui facilite les transpositions, de rythmes très caractérisés, ce qui permet d'en extraire de nombreuses cellules rythmiques, de les grouper ; premiers éléments du langage et du mouvement communs à tous les peuples.

L'enfant imite, exécute, reconnaît, invente. Ce travail en profondeur est nouveau pour lui ; il apprend à observer et connaît ainsi que les éléments les plus simples ne sont pas les moins riches. « L'Am-stram-gram », proposé dans la causerie sur la musique à l'école maternelle, venait d'être exploité dans un atelier de professeurs spécialisés (d'où joie générale et surprise du conférencier).

Le florilège enfantin peut donc être une véritable plaque tournante : joies sans mélange du paradis de l'enfance, puis regards sur des structures où s'ordonnent les rythmes et la mélodie dans son éternel mouvement d'élan et de chute, le flux et reflux, arsis et thésis pour les anciens.

Les signes apparaissent sous la forme neumatique de courbes continues ou de graphiques représentant à la vue les rapports de hauteur et de durée des sons musicaux. L'intelligence musicale s'éveille.

Les différentes méthodes semblent se greffer ainsi de manière analogue, mais avec le développement que permettent des voix plus formées, un dynamisme plus accentué dans le passage des formulettes à l'étude des chants folkloriques.

Même progression ; le geste : écriture musicale dans l'espace ; les graphiques : schéma de l'écriture musicale diastématique ; portée enfin qui précise et fixe définitivement les rapports d'intervalles.

Divergences plus apparentes que réelles à propos de la lecture notée sur portée. On pourrait même dire, selon une expression qui fait son chemin, qu'il s'agit là d'un faux problème.

On estime parfois qu'il faut une préparation senso-

rielle auditive prolongée avant la lecture des notes proprement dite. C'est vrai, s'il s'agit d'enfants de 7 ans et plus, âge où il faut déjà réfléchir, étudier patiemment, créer des automatismes.

Mais on n'a pas assez observé que d'emblée l'enfant des maternelles accorde le visuel et l'auditif sans aucune recherche, de façon immédiate, étant déjà très entraîné à observer l'écriture des mots parlés, autrement complexe au point de vue phonétique. A la fois pointilliste et global, il joue avec le motif musical ; « son œil écoute » comme disait Claudel. On enchaîne des motifs, on les reconnaît, on invente, on ajoute des paroles. Joies musicales qui mettent en défaut toutes les théories d'analyse et de synthèse, l'enfant saisissant d'emblée ce que des générations ont mis des siècles à élaborer pour fixer la fluidité mélodique.

Préléminaires à la lecture notée qui seule délivre de l'analphabétisme musical rendant inaccessible le plus simple petit livre de chansons.

Il y faut seulement de petits thèmes rythmiques, brefs, correspondant au tempo de l'enfant.

Un professeur spécialisé vous dira : « Les croches, c'est trop difficile, on ne peut commencer ainsi ». Il a raison, en un sens.

Mais une institutrice maternelle relatera, à propos de la lecture musicale notée : « Les enfants trépignent pour en faire davantage. Les résultats ont été foudroyants. 95 % réussissent magnifiquement. L'écriture musicale ne les gêne pas du tout ». (Grands moyens, 4 ans et demi, 5 ans).

C'est un fait, on n'y peut rien. « Et pourtant elle tourne », dirait Galilée.

Il arrive qu'un enfant familiarisé ainsi avec la notation musicale se demande pourquoi on lui fait deviner le nom des notes puisqu'« elles disent leur nom », ce qui prouve à l'évidence une première formation de l'oreille musicale.

L'éveil et le développement du sens rythmique précédant la notion de mesure, préconisés par les différentes méthodes, ne diffère en rien des procédés couramment employés dans les écoles maternelles, en ce qui concerne le rythme verbal : écouter, reproduire avec frappements de mains, percussion d'instruments, reconnaître, imaginer des variantes.

Parallèlement aux graphiques qui indiquent à la vue les mouvements ascendants ou descendants de la mélodie, des traits horizontaux, plus ou moins longs indiquent de façon claire les rapports de durée (traits en hauteur et en largeur qu'on a comparés aux abscisses et ordonnées), bientôt suivis de la notation musicale habituelle.

A propos du principe : « Le rythme avant la mesure », et des exercices et jeux qui en découlent, il faut noter une différence essentielle avec ce qui se passe à l'âge préscolaire.

La synchronisation rythmes et mesure se fait instinctivement dans la rythmique du mouvement très développée à l'école maternelle, appliquée journellement dans les rondes, la marche ,la course, les sauts et la danse, cela depuis les premiers pas de ceux de deux ans qui se dandinent gauchement sur un rythme régulier, jusqu'aux improvisations à l'aide d'un disque. Autant de stimulations musicales où l'enfant se meut en mesure, marquant avec les pieds des temps réguliers. « L'ordre dans le mouvement s'établit de lui-même.

Bien souvent, c'est en connaissance de cause qu'il marche sur des noires, court sur des croches, saute sur une croche pointée suivie de double-croche, en montrant des étiquettes correspondantes. D'où une application facile à l'exécution des groupes rythmiques du rythme verbal figurés au tableau. Qu'il chante « Au rondo du maillot » en marquant les temps avec les pieds ou en battant la mesure avec les bras, la synchronisation se fait aisément, sauf pour les cas d'arythmie organique.

(Il est à noter que, grâce à la télévision, les petits maternels n'ignorent rien des sautillements du jerk ou du balancement du charleston qui, avec le paso-doble, le slow et la polka, ont fait l'objet d'une émission).

Points de jonction aussi sur la question de l'instrument à l'école. De longue date, l'orchestre enfantin a une place importante à l'école maternelle, soit pour animer les exercices rythmiques par une couleur sonore, soit pour exécuter — toutes proportions gardées — de petits ensembles symphoniques : chants et instruments à percussion des trois grandes familles, métal, bois, membranes : cymbales, cloches ; claquettes ou castagnettes ; tambours, plus quelques instruments de fantaisie : appeaux, sifflets à un ou plusieurs sons.

Détente et joie pour tous, même pour les moins favorisés ; le plaisir de participer à un ensemble, dans une action personnelle où ils ont le sentiment d'une responsabilité, les délivre bien souvent d'un complexe d'infériorité qui les paralyse.

Il serait bien à souhaiter que xylophones et métallophones pénètrent de façon courante dans les écoles maternelles. Toucher un clavier est un ravissement pour l'enfant ; il retrouve sans peine les airs qu'il connaît et cherche de lui-même à prolonger sa joie ; s'il laisse courir ses doigts sur les touches noires, il s'étonne de rencontrer — bien inconsciemment — un petit air chinois pentaphonique.

N'a-t-on pas remarqué qu'un enfant de 5 ans a parfois plus de facilité que celui de 7 ans, tout comme pour l'apprentissage de plusieurs langues.

Les différentes méthodes préconisent vivement les improvisations libres, moyen de libération, d'activité personnelle, joie de créer.

Des enregistrements nous ont fait entendre des improvisations qui n'étaient pas sans valeur : petite mélopée sur deux ou trois sons, reflétant les cadences de la voix parlée, par une enfant des maternelles; recherche de couleurs instrumentales beaucoup plus développée chez des enfants — de 8 ou 9 ans si nous avons bien retenu.

De très bonne heure, même dans la petite section, de 3 à 4 ans, les petits adoptent parfois d'eux-mêmes une sorte de récitatif chanté dans l'exécution des comptines, ce qui donne plus de relief à la parole et leur fait retenir plus facilement le déroulement du texte, notamment dans les comptines dialoguées et assonancées : « Qu'est-ce qui l'a dit ? — la p'tite souris » (sol do sol sol - sol do sol sol) la réponse commençant par la dernière note de la demande.

C'est — de façon très embryonnaire — ce qui a été proposé aux adultes : demandes musicales, vocalisées par un soliste. Réponses individuelles ou collectives improvisées jusqu'à ce qu'une cadence conclusive intervienne. Dans les réponses collectives on remarque que les unissons se forment d'eux-mêmes et qu'une foule entière peut donner l'impression d'une même voix.

Malgré de bons exemples, il ne semble pas qu'à l'âge préscolaire, l'enfant s'exprime librement à l'aide de sons musicaux comme il le fait par le dessin où l'activité manuelle entre en jeu. C'est alors qu'il improvise vraiment, en jetant d'une main rapide lignes et couleurs dans une expression spontanée ; gribouillages pour les uns, véritables petites œuvres d'art pour d'autres, dans une imagination à la fois débridée et réaliste : « Gai, gai, marions-nous — mettons-nous la corde au cou. » Traduction : une bonne grosse corde, solidement attachée.

Les moyens actuels d'enregistrement permettront de meilleures conclusions, car l'enfant se rétracte quand on lui demande de chanter librement. En revanche, les fillettes improvisent très volontiers mouvements et danses à l'audition d'un disque bien choisi. Questions psychologiques plus que musicales.

En résumé, on peut affirmer que l'école maternelle peut, et doit avoir une place importante dans l'éducation musicale ; elle a d'ailleurs part entière dans le mouvement actuel de recherches et confrontations pédagogiques.

Les résultats assez inégaux, qu'on doit reconnaître objectivement, proviennent du manque de formation musicale d'un grand nombre de nos jeunes institutrices non normaliennes. La pédagogie musicale des petits est pour la plupart d'entre elles sujet d'étonnement.

Elle est cependant des plus simples, si on observe les réactions de l'enfant et comment la musique est étroitement liée aux exercices de langage et de mouvement, tâches essentielles des institutrices maternelles.

Dans le primaire et le secondaire, la part si réduite de l'éducation musicale dans l'enseignement général oblige à des prodiges d'ingéniosité. (France : 1 heure par semaine. Allemagne : 4 heures...).

En définitive, que reste-t-il de tous ces efforts conjugués, pour la grande masse de nos élèves, exception faite des privilégiés qui prennent des leçons particulières.

Qu'on veuille bien excuser ce document personnel.

Au moment où j'écris ces lignes dans un immeuble en pleine rénovation, tous les corps de métiers s'affrontent, maçons, plombiers, plâtriers, peintres et menuisiers ; nos élèves d'il y a 20 ans.

Les contrepoints rythmiques à 6 parties (6 étages) des marteaux accompagnent le chant du peintre qui badigeonne : « V'là l'bon vent, ma mie m'appelle ». Un autre entonne la chanson de Fortunio, puis l'Air de la calomnie — en déraillant, à dire vrai. En bas, c'est l'obsédante « Eau vive », plus haut « A la claire fontaine », « Ce n'est qu'un au revoir », le chant des partisans. Ceux qui ne chantent pas sifflent.

C'est ainsi que le geste appelle la musique, et vice versa. Ces ouviers manuels qui font de durs travaux trouvent là une joie indéniable et la musique soutient leur effort.

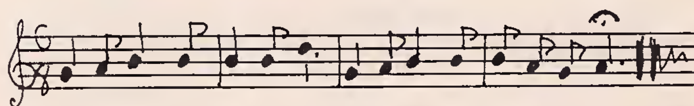
Côté instrumental : la radio s'en mêle et un transistor fracasse à jet continu dans une chambre vide. On ouvre mon piano dans la coulisse, et qui donc a déniché mon Tambour africain croche - noire - triolet de croches - noire - noire pour improviser une mesure à 5 temps !

L'un est violoniste, il aime Mozart ; l'autre a une belle voix de basse ; de quoi fonder une chorale ouvrière.

Est-ce bien musical ?... C'est à vous casser la tête. Darius Milhaud qui aimait composer au bruit de la rue eût apprécié ce fond sonore ; hommage, somme toute, de ceux qui furent nos petits élèves de province ou de Paris.

Joyeux garçons — malgré quelques chamailles — que ces Jean-Pierre, Jean-Claude, Michel et Dominique portant favoris à la mode, image d'une jeunesse qui pétrit, enduit, tape et scie en chantant — et ne conteste pas.

Avant la pause du soir, un souffle de vent du large passe sur la maison : « Sont les filles de la Rochelle - ont armé un bâtiment. »



EXAMENS ET CONCOURS

Palmarès 1968 - Allègement

C.A.E.M. - 1re Partie 1968

Candidats admis :

MM.

Villedieu, Dessen, Verhaeghe, Huneau, Feuillet, Humbert, Tribé, Bessières, Martin, Ohier, Bilger, Selmi, Griesser, Audard, Vignes, Polgar, Renault, Hébert, Organde, Carrey, Ruf, Lagard, Homon, Robinet, Larrouzé.

Candidates admises :

Mmes et Mlles

Boudigues, Roulet, Giacomoni, Proeschel, Maury, Meyer, Barreau, Ohier, Pellet née Lamandier, Bérard née Lainé, Thomas, Ferri, Delage, Dufils, Moscardini, Mantelle, Blanquet, Henrion, Bon, Kahn, Rolland, Besnard née Gaudron, Blond, Cucciniello, Patrois née Mazeron, Bance, Barillon, Ducellier, Gassmann, Houguet, Bonneterre, Brunier, Berno, Dumelie, Laurent, Daumas, Morlon, Westeel, Meunier, Pellerin, Causse née Muller, Poublan, Boschmans née Loth, Besson, Dumas Marguerite, Maurin, Denis.

C.A.E.M. - 2e Partie

Candidats admis :

MM.

Hassler, Abd El Messih, Drevet, Balandras, Collin, Clément, Prévost, Colombier, Kling, Beaujan, Rouch, André, Baron, Larroche, Chassé, Schaeffer, Coget, Périssé.

Candidates admises :

Mmes et Mlles

Chaumas, Breuil, Lefèvre, Duc-Goninaz, Harran, Blanchard, Jacquinod, Pajot, Nevjinsky, Pech, Toutain, Liautaud, Rémy, Bernard, Gauch, Marchot, Clément, Gillon, Dizambourg, Fournier, Lhéritier, Havard, Le Gallet, Badie, Crozet, Escudier, Larrouy, Coron, Vachetta, Otonello, Bœuf, Cassaigne, Bénévent, Lejonc, Ferrero, Fabre, Tailamé, Allart, Rudin, Maquaire, Chung, Pedrero, Gruet, Normand, Sarti, Trédaniel, Rubenach, Bérola, Lassabathie, Verdier, Hamel.

Les concerts de midi

XVIe ANNEE

Reprise : vendredi 29 novembre 1968, à 12 h 30, à l'Amphithéâtre de l'Institut d'Art, 3, rue Michelet, Paris-VIe.

Avec l'Orchestre de Chambre ANTIQUA MUSICA (directeur : Jacques Roussel). Au programme : 1re présentation dans sa nouvelle remise en ordre de L'ART DE LA FUGUE, de J.-S. BACH, sous la direction de Jacques CHAILLEY.

Vendredi 6 décembre : Teresa LLACUNA, pianiste ; Rubiela BECERRA, cantatrice, avec le concours de Jean-Jacques PAINCHAUD, pianiste.

Vendredi 13 décembre : Aimée VAN DE WIELE, claveciniste. Oeuvres de François COUPERIN-le-GRAND. Dialogue sur l'interprétation, entre Aimée VAN DE WIELE et Jacques CHAILLEY.

Places : **5 F.** Etudiants et assimilés : **4 F.**

Abonnements (5 concerts) : **20 F.** Etudiants : **15 F.**

Carnet collectif (5 places pour le même concert) : **20 F.** Etudiants : **15 F.**

Renseignements : Mademoiselle Francine FRANZ, 22 bis, rue Marbeau, Paris-XVIe - Tél. 727-54-74 et permanence le samedi, de 10 h à 13 h, 3, rue Michelet, Paris-VIe.

Avant le concert : BUFFET (non compris), à partir de 11 h 30.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

NOVEMBRE

MARDI 5 :

Chant : Il était une chèvre (suite de l'étude).

MERCREDI 6 :

Initiation à la musique : Mozart (les 1re symphonies et le Requiem).
Chant : La troïka (Prokofiev) : suite de l'étude.

VENDREDI 8 :

Solfège 2e année : 2e leçon (fin des exercices de révision).

MARDI 12 :

Chant : Il était une chèvre (fin de l'étude).

MERCREDI 13 :

Initiation à la musique : Centenaire de la mort de Rossini : Guillaume Tell.
Chant : La troïka (Prokofiev) : fin de l'étude.

VENDREDI 15 :

Solfège 1re année : 3e leçon (début des exercices d'application).

MARDI 19 :

Chant : Apprenez tous la nouvelle (mélodie populaire de Bresse) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 20 :

Initiation à la musique : Lieutenant Kijé (Prokofiev).
Chant : Venez bien vite mon voisin (mélodie d'un ancien Noël poitevin) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 22 :

Solfège 2e année : 3e leçon (étude des tierces).

MARDI 26 :

Chant : Apprenez tous la nouvelle (suite de l'étude).

MERCREDI 27 :

Initiation à la musique : Requiem (Mozart) ; Guillaume Tell (Rossini) ; Lieutenant Kijé (Prokofiev).
Chant : Venez bien vite mon voisin (suite de l'étude).

VENDREDI 29 :

Solfège 1re année : 3e leçon (fin de l'étude des exercices d'application).

BACCALAURÉAT 1969

Le Fascicule (supplément au numéro 152) contenant les analyses des trois œuvres musicales imposées pour la session 1969 **(Beethoven : 8 : Symphonie - Berlioz : Chasse royale et orage (Extraits des Troyens) - Debussy : Chevaux de bois et Mandolines (Mélodie chant et piano)** sera à votre disposition à partir du **15 novembre 1968,** au prix de **F 5.**

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire - mandat - virement postal, 3 volets, au nom de « L'Education Musicale », **C.C.P. 1809-65 PARIS.**

★

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

★

En ce qui concerne les trois œuvres au choix du candidat, nous pouvons fournir :

— N° 89, **Debussy :** Quatuor à cordes - Nocturnes pour orchestre - La Mer .... **F 5**
— N° 132, **Schubert :** Symphonie Inachevée - **R. Strauss :** Till Eulenspiegel - **Ravel :** Le Paon, Le Grillon.. **F 4**
— N° 1, **Berlioz :** Le Carnaval romain .... **F 2**
— N° 2, **Beethoven :** La Sonate à Kreutzer .... **F 2**
— N° 3, **Ravel :** Jeux d'eau .... **F 2**
— N° 6, **Prokofiev :** Pierre et le loup .... **F 2**
— N° 7, **Roussel :** Le Festin de l'araignée .... **F 2**
— N° 8, **Smetana :** La Moldova .... **F 2**
— N° 9, **Ravel :** Le Tombeau de Couperin .... **F 2**
— N° 10, **Stravinsky :** L'Oiseau de feu .... **F 2**
— N° 12, **Tchaïkovsky :** Casse-noisette .... **F 2**
— N° 13, **Schumann :** Les deux grenadiers .... **F 2**
— N° 14, **Weber :** Le Freischutz (ouverture) .... **F 2**
— N° 15, **Borodine :** Le Prince Igor .... **F 2**
— N° 16, **Beethoven :** Concerto pour violon .... **F 2**
— N° 17, **Berlioz :** Symphonie fantastique .... **F 2**
— N° 18, **Bizet :** L'Arlésienne .... **F 2**
— N° 19, **Rimsky-Korsakov :** Shéhérazade .... **F 2**
— N° 20, **Moussorgsky :** Tableaux d'une exposition .... **F 2**
— N° 21, **Honegger :** Pacific 231 .... **F 2**
— N° 22, **Beethoven :** Coriolan (ouverture) .... **F 2**

LA MUSIQUE, LES HOMMES ET LES PEUPLES (1)

UNE EXPÉRIENCE RÉALISÉE AU CENTRE UNIVERSITAIRE DE PAU

par Yves HUCHER

Professeur de Lettres au Lycée Voltaire, Paris
Chargé de Cours de musicologie au C. U. de Pau

De mon côté, recherchant l'union de la poésie et de la musique, j'ai présenté **Le Psaume** de Florent SCHMITT, **Les Histoires Naturelles** de RAVEL, **La Voix humaine** de POULENC et **La Bonne Chanson** de VERLAINE et FAURE ; nous avons fait un voyage en musique à travers la France, un autre dans le « poème symphonique français » ; Emmanuel BONDEVILLE, inspiré par les farceurs français et par FLAUBERT, voisinait avec Jacques PREVERT, mis en musique par KOSMA ; Albert ROUSSEL et la poésie bretonne, CLAUDEL et MILHAUD, auteurs de **La Cantate de la Paix,** Louis VIERNE, poète de l'orgue, et Marcel DUPRE, maître de l'improvisation, ont encore été présentés à nos étudiants. Enfin, chaque année, les deux stages se terminent — c'est devenu une tradition — par une audition de chants et danses du Béarn et du Pays Basque.

Pour les conférences du mercredi soir, Jacques MICHON a brossé un panorama de la musique française contemporaine ; Jean MAILLARD a célébré, ROPARTZ, évoqué le monde des troubadours et pénétré « Au cœur du lyrisme français » ; il a exalté le « Prestige de Chartres », chanté Maurice RAVEL et les « sortilèges », et recherché les « résonances poétiques et musicales du Béarn ». Pour ma part, profitant de centenaires ou d'anniversaires, j'ai parlé de Georges DUHAMEL et « la Musique consolatrice » ; j'ai fait entendre de vastes extraits de **Pelléas et Mélisande** de MAETERLINCK et DEBUSSY, de **Jeanne au Bûcher** de CLAUDEL et HONEGGER, de **Louise** de CHARPENTIER, et des **Dialogues des Carmélites,** de BERNANOS et Francis POULENC ; j'ai uni à la musique, Paul VALERY, Romain ROLLAND, BAUDELAIRE et Jehan RICTUS ; et je n'aurai garde d'oublier le thème qui m'est cher de « Poésie et Musique » qui, pour moi, est une synthèse de tout cela. Je tiens à préciser que pour ces conférences du soir, il est remis à chaque auditeur un exemplaire de tous les textes lus, qu'ils peuvent parcourir avant les conférences, qu'ils ont sous les yeux — ô le bruit des feuillets discrètement tournés en même temps que nous lisons !... — et qu'ils conserveront et emporteront chez eux.

Vous dirai-je, Messieurs, que ce troisième aspect de notre activité musicale a attiré jusqu'à la Villa Formose, outre des Palois et même des « vacanciers », autant d'amateurs éclairés que les autres manifestations du Centre. Par faveur spéciale, et en raison des nombreuses auditions qui les enrichissent, ces conférences de neuf heures peuvent ne se terminer qu'à dix heures trente. Eh bien, Messieurs, reprenez, je vous prie, nos sujets ; douze auditions et six conférences par saison ; songez que chacune comprend au moins quarante minutes de musique : c'est environ douze heures de musique française contemporaine, chaque année, que nos étudiants entendent, apprennent à aimer et dont ils parleront, avec enthousiasme, de retour dans leur pays, j'y insiste ! Combien de Français, même « musiciens », n'ont pas la possibilité d'en entendre la moitié dans toute une année ?

Mais, lorsque j'ai demandé à mes deux collègues et amis, leurs impressions sur notre travail au Centre — car, je le répète, je ne parle plus dans cet instant en mon seul nom, mais en notre nom à tous trois — M. MICHON et M. MAILLARD ont bien insisté sur le rôle bénéfique que joue la musique, dans sa fonction sociale et internationale.

Oui, nous devons mettre l'accent sur la fidélité et la ferveur de nos auditeurs. Jacques MICHON m'a dit sa joie de retrouver, à Montréal puis à Toronto, plusieurs de ces étudiants et même une collègue en musicologie et en critique musicale, Miss CAMPBELL, qui fut assidue parmi nos étudiants. Jacques MAILLARD m'a écrit les précieuses réflexions que voici. A propos du chant choral,

« satisfaction des étrangers d'étendre leur répertoire « qui se limiterait volontiers à « Au clair de la lune » « et « J'ai du bon tabac ». Chaque chant commenté « a permis — et ce sont les étudiants qui le confes- « sent — d'aborder un répertoire qu'ils ne connais-

(1) Voir « L'E.M. » n° 151 du 1-10-68.

« saient pas et qui leur révèle un aspect insolite et « attachant de la sensibilité multiple de notre pays... »

Et dans le domaine de la musique contemporaine, MAILLARD ajoute :

« découverte en dehors des valeurs consacrées com- « me DEBUSSY ou FAURE, d'œuvres qui ne se limi- « tent plus aux productions de certaines chapelles qui « jouissent d'une large propagande à l'étranger, « encore que ces chapelles ne soient point dédai- « gnées de nous, et que, par exemple, BOULEZ soit « encore inscrit au programme de cette année. »

Oui, Messieurs, il est réconfortant de penser que la musique française contemporaine reste une valeur sûre dont seuls nos compatriotes semblent douter ou du moins se désintéresser. A ceux-ci, je voudrais pouvoir montrer, dans l'avenue qui monte à Formose, un étudiant turc qui, sous un soleil parfois torride, porte son lourd magnétophone : il repartira à la fin d'août, avec un fonds précieux de souvenirs de France et d'auditions qu'il pourra librement écouter. Car, m'a-t-il dit — et ceci est encore un cri d'alarme — vous nous donnez bien la discographie de vos conférences, mais on ne peut pas se procurer les disques ! Il faut signaler, en effet, la pauvreté de la discographie de notre musique contemporaine : combien d'œuvres de MESSIAEN sont enregistrées et actuellement en vente ?

Combien d'Emmanuel BONDEVILLE ou de Marcel DUPRE ? Et pour me limiter aux noms illustres des musiciens de votre compagnie, a-t-on jamais enregistré beaucoup d'œuvres de Louis AUBERT, d'Henri BUSSER ou de Paul PARAY, et, dans l'abondante et riche production de Georges AURIC, combien de disques possédons-nous ?... Ce qui est à la fois pénible et réconfortant, c'est que les plaintes les plus nombreuses et les plus précises émanent de nos auditeurs étrangers...

Mais je voudrais évoquer encore quelques précieux souvenirs. Ce n'est pas du tout en témoignage de reconnaissance à l'égard de votre Secrétaire Perpétuel que je vous dirai l'étonnement, l'inquiétude, l'effarement de nos étudiants, en apprenant que FLAUBERT avait pu être mis en musique et **Madame Bovary** porté à la scène. « Mais, leur dis-je, on l'a bien mis au cinéma, et l'adaptateur n'avait ni le goût ni la culture du musicien... » Mes étrangers demeurent réticents. « — Mais, dis-je encore, on l'avait porté au théâtre ! — Ah ! Qui cela ? — Mais Gaston BATY... ». Et voilà le dialogue engagé, enrichissant à plus d'un titre. A la fin de cet avant-propos, nos auditeurs étaient donc informés mais toujours sceptiques. Je lis alors le récit de la mort d'Emma, puis nous entendons la même scène dans la version lyrique d'Emmanuel BONDEVILLE : quelques auditeurs avaient apporté le texte de FLAUBERT ; je les vois peu à peu qui délaissent le livre ; le silence devient plus attentif, plus convaincu. L'union est faite et l'ovation qui suivra me prouvera que la musique a été une fois encore plus persuasive que tous nos pauvres raisonnements.

Autre souvenir. J'ai terminé une audition consacrée à la musique française pour orgue, par l'audition des **Onze versets improvisés,** enregistrés en 1957, par Marcel DUPRE, au cours de la cérémonie d'inauguration des grandes orgues de St-Louis-des-Invalides. Ce sont des réponses à chacune des invocations prononcées en latin : marche triomphale pour le premier : **« Orgue, instrument sacré... » ;** développement en style fugué qui s'élève et semble planer sur le monde dans un rythme issu des voix, pour le sixième : **« Tu parleras le langage universel... ».** Tout cela, je l'explique entre chaque verset. Puis on me demande d'entendre à nouveau le huitième: cette plainte du monde sur lequel passe un chant d'espérance, page construite donc sur deux plans progressivement fondus. Ensuite, nous entendons toute l'œuvre, sans interruption. Eh bien ! J'ai plusieurs fois entendu Marcel DUPRE à son orgue ; j'étais à la tribune ce jour de 1946 où il improvisa cette extraordinaire **Symphonie sur des thèmes champenois,** aux orgues de la cathédrale de Reims ; j'étais auprès de lui, avec un collègue venu tout exprès de Tours pour l'entendre, un certain dimanche d'octobre 1966 dont il doit bien se souvenir ! J'ai vu à sa tribune bien des admirateurs retenant leur souffle et même leurs larmes : je puis dire cependant, mon cher Maître, que jamais vous n'avez eu un auditoire aussi passionné que ce jour-là. Et après cette présentation, nous avons naturellement été amenés à prolonger la conversation : mes étudiants ont bien noté où et comment ils pouvaient entendre Marcel DUPRE ; ils m'ont longuement questionné sur les « décrets » qui réduisent, désormais, de façon étrange et bien... regrettable, dans les offices religieux, le rôle de l'organiste ; je n'ai pu que leur exprimer à ce sujet mon indignation ; nous avons donc parlé du rôle de la musique dans les offices religieux, et cela nous situe encore, vous en jugez, Messieurs, au cœur même de mon propos.

Mais le plus bouleversant souvenir, oui ! plus encore que **Louise** qui fit rater l'autocar de service à quelques étudiants trop rêveurs, plus encore que la **Jeanne au Bûcher** que je vais redonner l'été prochain pour le centenaire de CLAUDEL — exemple, s'il m'est permis de le dire ici que notre Opéra ferait bien... d'imiter ! —, plus encore même qu'un certain poème de PREVERT mis en musique par KOSMA et chanté par Xavier DEPRAZ, et que j'ai bien cru ne pas pouvoir lire jusqu'au bout, tant notre émotion à tous était grande, c'est le souvenir des **Dialogues des Carmélites** que j'évoquerai encore. Ce soir-là, il y avait grande affluence de religieuses, canadiennes et allemandes en particulier, exceptionnellement autorisées à regagner la communauté qui les héberge, après l'Angélus et même l'heure de Complies ! En général, j'ai la joie de voir nos étudiants, qui pourtant ne bénéficient que d'auditions enregistrées — sonorisées, il est vrai, par les soins experts de notre ami MONFERRAN — réserver une ovation, spontanée et non point cadencée comme c'en est devenu la triste mode en France, à l'œuvre qui vient d'être présentée. Or, ce soir-là, au-delà de la résonance du dernier accord, par-delà la mort poignante de Blanche de la Force, c'est par un silence poignant, lourd d'émotion, prolongé jusqu'à la souffrance, que l'auditoir a d'abord témoigné. Et le lendemain matin, une théorie de religieuses est venue me trouver. « — Monsieur, m'a dit l'une d'elles au nom de ses consœurs, voyez nos visages ! nous avons si mal dormi tant nous avons été bouleversées,

que nous travaillerons bien mal aujourd'hui ! Mais ça ne fait rien ! C'était tellement beau !... Cher Francis POULENC ! Pourquoi n'était-il plus là — pourquoi n'est-il plus parmi nous aujourd'hui ?... Avec quel sourire amusé et heureux il aurait entendu cet hommage !...

Des hommages rendus à notre musique, des souvenirs heureux de ce genre, je pourrais en évoquer beaucoup. Mais je dois encore tirer la leçon de cette expérience. Pour en prendre le chemin, qu'il me soit permis de marquer le facteur de compréhension, d'entente, d'union qu'est la musique, en notant deux choses. Il était de tradition que les professeurs du Centre n'assistassent point aux conférences les uns des autres, pour ménager peut-être certaines susceptibilités et surtout pour ne pas créer d'obligations de réciprocité. Vous dirai-je, Messieurs, avec quelle joie j'ai découvert, après MICHON et MAILLARD, dispersés parmi mon auditoire, dans cet amphi de faculté que la musique transforme en cathédrale, plusieurs de nos collègues que je n'y attendais guère, et je suis fier que ce soient les activités musicales qui aient donné le désir à plusieurs d'entre nous maintenant d'assister aux conférences les uns des autres. Et pourquoi n'exprimerais-je pas ici publiquement ma reconnaissance à Madame MESNARD elle-même, qui l'an dernier n'a pas manqué une seule réunion de la chorale ou audition de disques et qui s'est révoltée contre les obligations de « Monsieur le Directeur », à la pensée qu'ils pourraient l'un et l'autre, arriver en retard, pour raison de service, à telle conférence du soir. Pourquoi ne pas vous dire aussi ma fierté et ma reconnaissance d'avoir à remercier plusieurs de mes collègues de leur présence dans la chorale ?

Et encore ceci. Dans la vie du Centre où les occasions de contacts entre professeurs et étudiants sont étendues jusqu'aux repas eux-mêmes, et même à la table directoriale, nombreuses sont les conversations qui prolongent cours et conférences de toutes sortes. Mais là encore, je suis bien fier en songeant que les plus longues et les plus confiantes sont celles de nos activités musicales. Après l'audition de disques de l'après-midi, c'est sur la pelouse où la chorale a dansé deux heures plus tôt que nous attendons, en conversant, le conférencier de 18 heures, à qui j'ai eu la joie de présenter plus d'une fois ses auditeurs, en ayant l'air de lui dire : « Je vous les ai gardés ! Voyez un peu ce que vous devez à la musique ! »

C'est dans ces conversations que l'on éprouve le plus précieux de tous les réconforts : celui de voir cet attrait fascinant de notre musique sur nos amis étrangers. Et quand vient l'heure où, de la terrasse d'un café que je ne puis citer, on ne peut plus que deviner dans la nuit que l'admirable chaîne bleue des Pyrénées, plus prosaïquement quand il fait grand soif après une conférence, c'est là encore que se prolongent nos entretiens, au milieu de nos étudiants et même, oui, quelle joie de le dire, en compagnie de nos collègues. Quel plus beau souvenir, quel plus utile souvenir pour l'harmonie des peuples et la paix du monde, peuvent évoquer ces étudiants étrangers. Et les professeurs chargés de faire connaître et aimer notre langue, ne le feront-ils pas encore mieux au souvenir de semblables communions spirituelles et artistiques ? Certes, en d'autres lieux de France, à Rennes, à Grenoble, à Tours, ailleurs encore, d'autres Centres Universitaires sont florissants et prospères. Sont-ils aussi heureux ? Ce que je sais, c'est que la vie quotidienne y est plus strictement scolaire et que le Centre de Pau est le seul à connaître cette véritable vie de famille, voulue par son fondateur et maintenue par son actuel directeur, harmonieuse et légère comme le ciel de là-bas, où la musique a encore cimenté cette union, comme elle peut la cimenter ailleurs. L'une de mes plus belles récompenses, c'est d'avoir appris d'un ancien élève allemand de l'an dernier, que cette année, à Bayreuth même, vont être donnés, lors d'un séminaire d'études musicales réservé aux jeunes de tous les pays, le **Requiem** de FAURE et le **Gloria** de POULENC, sous la direction des Professeurs GAILLARD et MUSSON, qui méritent bien cet honneur...

Et c'est pourquoi, après en avoir appelé à la légende puis à l'expérience vécue, conclure, c'est d'abord se tourner vers la sagesse antique, c'est-à-dire vers la Grèce et vers l'Histoire.

***

A Sparte, LYCURGUE ordonna que, par-dessus toutes les autres sortes de beauté et d'éducation populaire, il y aurait lieu de faire une place exceptionnelle à la musiqeu. Il justifia ses ordres par des expériences puisées en Crète, où la pratique de la musique, recommandée par Minos, entraîna une remarquable dévotion aux dieux et rendit les Crétois, le peuple le plus soumis aux lois. Nul Spartiate, quel que fût son âge, son sexe ou son rang, ne fut exclu de ces exercices, et chaque individu eut à jouer son rôle pour favoriser le bien-être moral, social et politique de l'Etat ?

A Athènes, SOLON s'efforça de développer la vigueur morale qu'il considérait comme la base du bien-être, du pouvoir et de la renommée de l'Etat, par l'éducation musicale donnée à la jeunesse. La pratique de la musique fut interdite aux étrangers, la musique étant considérée comme une marque distinctive de la noblesse et de l'éducation réservée aux Athéniens libres.

Et que dire de PLATON qui fut, près d'ARISTOXENE, le plus grand écrivain de la musique dans l'Antiquité : cinq au moins de ses **Dialogues** le prouvent ! Dans le système de PLATON, comme dans la philosophie grecque en général, la musique occupe une position de choix parmi les autres arts, en raison de l'analogie entre les mouvements de l'âme et les progressions musicales ; bien plus, le but de la musique n'est pas d'être un divertissement, mais une éducation harmonieuse, une perfection de l'esprit et l'apaisement des passions. Ainsi est-elle, à un certain degré, l'expression la plus immédiate du « héros », un pont entre les idées et les phénomènes. Le rôle premier de la musique est exclusivement pédagogique, ce qui, dans l'esprit du monde antique, comporte l'ensemble du caractère et de la morale. C'est pourquoi, la musique, bonne et utile, est déterminée par les normes de la conduite morale ; ceci est explicité par l'usage du même mot, « vopos », pour l'harmonie musi-

cale, correcte et logique, et pour les lois morales, sociales et politiques de l'Etat.

Même les adversaires de la musique reconnaissent que, si la philosophie assagit la vie humaine et réprime les passions de l'âme, à plus forte raison doit-on admettre que la musique exerce sur nous un pouvoir sans violence et, avec un charme persuasif, obtient les mêmes résultats que la philosophie.

Et de donner l'exemple de PYTHAGORE qui conseille au joueur de flûte qui accompagne des jeunes gens ivres, de leur jouer l'air spondiaque, — et ils redeviennent calmes dans l'instant ! Il n'est pas jusqu'à la fidélité conjugale que ne protège la musique ! Clytemnestre avait auprès d'elle un aède auquel Agamemnon fit mille recommandations. Et la meilleure preuve de la puissance de la musique réside bien dans ce fait que, selon HOMERE, la première chose que fit Egisthe pour détourner Clytemnestre de son devoir, fut d'emmener cet aède dans une île déserte et de l'y abandonner, en proie et en pâture aux oiseaux. Contre ce raffiné qui ne jouait pas de la flûte parce que cela déforme la bouche, et plus patient qu'ALCIBIADE, SOCRATE en sa vieillesse prenait leçons de LAMPON le cithariste : « Mieux vaut apprendre tard, disait-il, que d'être blâmé pour n'avoir pas appris. »

On hésite à redire ces choses, et surtout ici, tant elles sont connues. Hélas ! Messieurs, elles semblent bien oubliées de nos légistes et de ceux qui font et défont les programmes de notre enseignement ?... Et pourtant, à « la grande clarté » de la Grèce, répond, grâce à la musique, comme à l'architecture, à la peinture et à la sculpture, « la grande Clarté du Moyen Age ». Et pourtant, à la cithare de Socrate répond la flûte de Frédéric II et autres souverains éclairés, mais aussi des hommes éclairés, la flûte chère à DUHAMEL... Et c'est pourquoi une éducation qui ne donne pas à la musique et aux beaux-arts, dès la jeunesse, la place qui leur revient, n'est pas digne d'une civilisation de progrès. C'est pourquoi il avait raison de ne pas se réjouir trop vite, en dépit des apparences, de la rapide reconstruction de Berlin, ce jeune professeur allemand qui me confiait ceci : « Hélas ! on aménage des pièces trop petites ; on construit des immeubles où la moindre clé agitée s'entend chez le voisin ; comment voulez-vous que nos jeunes puissent encore jouer du piano ?... »

Et de même, ils avaient raison ces Milanais de me rappeler récemment, avec fierté, que la Scala, anéantie par l'affreux bombardement de 1943, avait ressurgi de ses ruines dès 1945, et que l'inauguration de la nouvelle salle avait été une fête nationale qui marquait la fin d'un désastre et le renouveau de l'espérance.

Mais c'est peut-être dans la notion de rythme qu'apparaît le mieux la nécessité d'un art que nous avons voulu mettre à sa vraie place au Centre Universitaire de Pau.

Selon PLATON, la notion de rythme vient de l'Absolu, par l'intermédiaire de l'âme ; selon SPENCER, il est le principe premier ; et, pour SOURIAU il est la loi des compensations. ARISTOTE affirmait que le rythme est naturel à l'homme, et MEINERS que marche, danse, jeu, chant, travail, tout se fait en mesure ; « les nègres les plus humbles », ajoute notre auteur, « observent beaucoup mieux la mesure que nos soldats... et que nos musiciens eux-mêmes. »

La périodicité des mouvements s'introduit dans le travail manuel : PLINE L'ANCIEN conseille de semer le blé en mesure ; et, à l'Exposition de 1887, un commentateur faisait remarquer que les femmes qui sèment le blé à Madagascar, semblent exécuter un ballet. Ainsi, l'unité rythmique est-elle déterminée par le rythme même ; et, pour ne citer qu'un exemple, le dactyle ou l'anapeste facilitent le travail du marteau — entendez-vous d'ailleurs la très jolie expression « faire chanter le marteau »... — ; ainsi des rameurs et porteurs de pierres qui apportaient le matériau nécessaire à la construction des pyramides, tant il est vrai que l'activité d'un groupe est plus avantageuse quand elle est réglée. Et que dire du chant des plongeurs du Sénégal : à la huitième mesure, ils plongent ; chantant intérieurement, à la douzième, ils poussent le navire ; à la seizième, ils remontent. Or, voici que du rythme naît la mélodie ; et avec une main-d'œuvre entièrement noire, le chemin de fer du Dahomey a été construit... au son d'une flûte. C'est se souvenir que les Grecs avaient ce qu'on peut appeler des mélodies artistiques et des airs populaires pour moissonner, broyer l'orge, filer la laine et tisser ; il y avait l'air du cordonnier, celui du teinturier, du porteur d'eau, du berger. Et de même, au Moyen Age. Et c'est ainsi que travaillent, en 1905, les ouvriers du bois à Dantzig. Et l'on peut aussi songer aux sept petits nains de Blanche-Neige, autre expression naïve mais combien juste de la sagesse antique. Je ne sais si l'on doit inclure ici l'expérience de la « poste musicale de Neuilly », mais ce que je sais, c'est la beauté et l'intérêt pour nos étrangers de la promenade musicale que Jean MAILLARD est allé faire avec ses étudiants à la rencontre d'un berger, assez vieux pour demeurer détenteur d'une vraie tradition et dont il enregistra les chants.

Tout ceci est bien insuffisant, mais se rattache au moins à la définition de la musique par SPEN **« meilleur véhicule de sympathie, art qui sert le mieux la civilisation, parce qu'il réprime les tendances qui font de nous des antagonistes. »**

Et SPENCER nous conduit à VOLTAIRE qui, peu musicien, a pourtant consacré à la musique l'un de ses plus beaux vers :

« L'art plus heureux de séduire les cœurs. »

Un illustre critique musical viennois, HANSLICK, dit quelque part : **« Si, en croyant parler musique, vous parlez seulement sentiment, c'est que vous ne comprenez pas la musique. »** J'ai beaucoup laissé parler mon cœur, mais comment faire autrement ? Cependant, Messieurs, j'espère n'avoir pas mérité le reproche de mon très éminent confrère, et je crois bien même n'avoir pas mérité celui de Charles LALO qui reproche à tant de gens de ne pouvoir parler plus de cinq minutes de musique sans abuser des termes, « infini et indéfini », « fonds et tréfonds de notre âme intime », « extase par-delà l'amour », « amour, par-delà l'extase ».

Je dois tout à la musique, et peut-être même mon enseignement. Quand je m'en suis écarté, je n'ai fait que des sottises ; quand j'ai tenté de la servir, j'ai senti renaître au moins l'espoir et une fois, le bonheur. Et je crois bien que vieillir, ce sera pour moi la servir de plus en plus, en France, pour nos amis étrangers, et même, si l'on veut bien, à l'étranger. C'est pourquoi le Centre Universitaire de Pau a été pour moi une sorte de paradis ; si quelque part j'ai été heureux, si quelque part, j'ai pu croire avoir fait un peu de bien, c'est bien là où il m'a été le mieux donné de servir la musique, nécessaire au cœur de l'homme, nécessaire à la vie des peuples et des nations.

Et conclure, Messieurs, c'est d'abord souhaiter ici que l'on redonne à la musique en France, la place à laquelle elle a droit. L'étranger ne s'y trompe pas, ni en ce qui le concerne, ni en ce qui nous concerne, il l'a prouvé à Pau, croyez-moi.

Conclure, c'est en appeler à Georges DUHAMEL, à l'auteur de **La Musique consolatrice ;** souvenez-vous :

« Parfois, je suis malheureux. Le monde fuit de tou-
« tes parts. La foi m'échappe. Mon ciel se couvre.
« Alors, je sens monter, du fond de l'abîme, quelque
« pure mélodie que je garde pour ces grandes minu-
« tes. Et le miracle s'opère. Je recommence à respirer.
« Le fardeau s'allège et tombe. »

Conclure enfin, c'est oser vous lire le poème du plus musicien des poètes, de celui qui a parlé de WAGNER aussi bien que de DELACROIX, de celui à qui tous les musiciens doivent autant que les peintres, puisqu'ils lui doivent le plus beau poème sur la musique :

LA MUSIQUE, de Charles BEAUDELAIRE

« La musique souvent me prend comme une mer ;
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;
La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;
Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions
Sur l'immense gouffre
Me bercent. — D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir ! »

Puisse la musique nous prendre toujours comme une mer ! Je croyais savoir depuis longtemps, je suis sûr depuis notre expérience paloise, que c'est le meilleur chemin pour rencontrer, à quelque heure que ce soit, le bonheur. Et **« si tous les gars du monde voulaient s'donner la main »,** ce serait aussi le meilleur moyen de sauvegarder la dignité de l'Homme et de rendre au Monde la sérénité et la Paix.

IO, ISIS, ISTAR ET EUTERPE

par O. CORBIOT

La Mythologie a toujours entretenu en Europe des relations étroites avec l'opéra, le ballet, comme elle a formé des liens durables avec le monde de la Terre et du Ciel. Grâce aux Muses, Lulli après Monteverdi, Vincent d'Indy après Saint-Saëns, aiment illustrer ces légendes qui sont merveilleuses parce que la musique elle-même est faite des merveilles du monde de l'imagination. L'Egypte, la Grèce et Rome sont des noms qui parlent toujours à l'âme des compositeurs. Etudier la Mythologie c'est s'initier à la conception d'un monde primitif « La légende au point de vue du Drame Lyrique offre un avantage : le merveilleux » (Saint-Saëns).

Entrons dans les légendes :

Comme Fricka à l'égard de Wotan, Junon conçut de vifs sentiments de jalousie vis-à-vis de Jupiter : toute sa descendance en eut à pâtir. Io fut l'objet de la haine de Junon. Pour éviter la fureur de celle-ci, Jupiter prit la précaution de changer Io en vache ; Junon, ayant été frappée par la beauté de l'animal, fut prise de soupçons et demanda l'explication de ce mystère. De peur de lui déplaire, le dieu des dieux finit par donner l'animal en garde à Argus aux cent yeux, surveillant sa « divine prisonnière ». C'est alors que Junon s'empare des yeux d'Argus et les répand sur la queue d'un paon. Ces yeux sont les astres, symboles des trahisons de l'époux de Junon. On sait que Mercure délivre Io qu'Argus n'a pu garder auprès de lui, et que la déesse s'enfuit en Egypte et s'arrête sur le bord du Nil, où sa première forme lui est rendue. C'est là qu'Io met au monde Epaphus. Celui-ci est alors enlevé par Junon qui le confie aux Courêtes. Ces peuplades avaient des danses armées et bruyantes qui avaient la vertu magique d'attirer la pluie. Jupiter, ayant appris l'exil d'Epaphus, décide alors d'exterminer cette race de génies qui avaient exécuté de semblables danses autour du berceau de Jupiter ; originaires de l'Asie, ces génies célébraient chaque année la naissance du dieu, symbole de l'essor de la nature. Avant de tomber dans un délire que l'on considérait comme prophétique et inspiré, ils rendaient hommage à Cybèle, à grand renfort de flûtes et de tambours. Epaphus, le fils d'Io, avait eu un différent avec Phaéton qui s'était vu reprocher de ne pas être le fils du Soleil. Or, Phaéton était fils d'Hélios, lui-même considéré comme le soleil dont l'éclat varie suivant les saisons. Il s'agit d'un mythe lié à la fécondation et à la productivité de la terre, le soleil et la pluie apportant la fertilité. Quiconque a traversé les champs, à la campagne, pourra partager l'angoisse du paysan « craignant les gelées qui brûlent les blés d'hiver, la sécheresse printanière qui se prolonge, les orages de juin qui font verser les avoines. » Le cultivateur est donc à la merci des caprices de la météorologie et pour lui Phaéton serait un peu cet apprenti sorcier, se révélant bientôt incapable de maîtriser l'attelage de son père.

« C'était l'heure où sortaient les chevaux du soleil
« Le ciel, tout frémissant du glorieux réveil,
« Ouvrait les deux battants de sa porte sonore
« Blancs, ils apparaissaient, formidable d'aurore
« Derrière eux, comme un orbe effrayant, couvert [d'yeux,]
« Eclatait la rondeur du grand char radieux. »

(Victor Hugo).

Au moment où l'esprit se réveille en lui, Phaéton est victime de sa vanité. Au lieu de se contenter d'être le fils, il veut être l'égal des dieux. La route tracée par Phaéton est celle de l'erreur mais Jupiter rétablit l'ordre en précipitant son fils dans l'Eridan. Les primitifs considéraient du reste que tout lieu frappé par la foudre possédait une vertu magique, car c'était le feu du ciel, manifestation de puissance considérée comme surnaturelle et, dès lors, sacrée. Ovide a tiré de ce mythe une moralité selon laquelle il y a beaucoup plus de gloire à bien exécuter un petit projet en suivant les avis d'un homme bien expérimenté, qu'à former de vastes desseins dont on ne peut venir à bout.

Quinault avait eu la malencontreuse idée de comparer Louis XIV à Jupiter et avait dû, sans doute, sa disgrâce à une interprétation tendancieuse de ce sujet, Madame de Montespan étant confondue en l'occurence avec Io, ce qui quand on connaît la métamorphose de celle-ci en vache, n'est guère à l'avantage de la favorite de Louis XIV.

Dans cet opéra, « Phaéton » de Lully, Le Cerf de la Viéville voit un ouvrage très savant où les instruments de musique sont utilisés en grand nombre. La plainte de Pan y est un pur chef-d'œuvre et Romain Rolland a montré comment J.B. Lully avait réussi à rendre admirablement « le frémissement du vent », et comment l'esprit « abstrait et généralisateur

du temps » correspond à celui de la peinture d'un Claude Lorrain représentant des arbres comme Lully se complait dans l'utilisation de formules générales pour évoquer des sentiments ou des choses. Si « Phaéton » date de 1683, « Isis », tragédie lyrique en un prologue et cinq actes, est créé devant la cour, à Saint-Germain-en-Laye en 1677 et repris la même année à l'Opéra, au mois d'avril.

Dans ces légendes, Junon est l'image de l'atmosphère si souvent troublée par les éléments et Jupiter assimilé au roi des dieux. Les premiers rois de Grèce et de Rome étaient, d'après Frazer, des dieux vivants et, en fin de compte, des magiciens. « Ils accomplissaient, tous les ans, des cérémonies de mariage sacré, destinées à assurer la fertilité de la terre. Leurs successeurs furent toujours, non pas leurs fils mais leurs gendres, étrangers d'origine, qui s'étaient distingués dans des courses et des jeux » (Gurvitch). La vie du roi et de la reine était liée à Vénus et à la Lune.

Chez les Latins, on disait « Passer la nuit sous Jupiter », c'est-à-dire dormir « à la belle étoile ». Jupiter symbolisait tout ce qui domine les nuages où Io avait été cachée. D'ailleurs dans l'« Isis » de Lully il est fait allusion au temps qu'il fait. Les sinfonies représentant le mugissement de la Terre et le sifflement des airs. Pour cet effet la flûte est introduite dans l'orchestre. La percussion comprend une enclume. L'opéra présente un « trio des frileux » qui évoque l'hiver. Quinault fait intervenir les « habitants des régions hyperborées ». Le continent hyperboréen est ainsi appelé par les initiés, désignant sous ce nom une terre boréale dont faisaient partie le Groënland et le Spitzberg. Un ballet, introduit dans l'opéra, est composé de gestes et de démonstrations de gens que le froid saisit. On y claque des dents. Pour réchauffer l'action, Lully s'était donné, selon La Viéville, une peine infinie.

« Isis » fut l'opéra des musiciens ; la plainte de Pan, au 3e acte est soutenue par la flûte et ses accents accusent l'expression pathétique de la scène. Dans l'acte II, on note que le « théâtre devient obscur par des nuages épais qui l'environnent de tous côtés. Puis Jupiter paraît et les nuages qui obscurcissaient le théâtre sont illuminés et peints de couleurs les plus brillantes et les plus agréables ».

En Egypte, Isis est considérée comme déesse de la fécondité et de la mort. « C'est moi qui ai, pour les hommes, institué les initiations ». Elle était la déesse du mystère. Toutes sortes d'incantations se rapportaient à cette déesse ainsi que des mots de passe dont le rôle était aussi, sinon plus important que les talismans que l'on trouve dans « La Flûte enchantée » de Mozart.

Isis, la femme, symbolisée de diverses façons, a une tête d'épervier et représente le sol fécondé. Osiris, l'homme, représente le Nil fécondé. C'est la divinité du Nil fécondant et de la force végétative. Isis est une magicienne habile qui est pour moitié dans les inventions agricoles qu'on attribue à Osiris. Leur fils, Harpocrate, est le dieu du Silence mystique. Le pêcher et le lotus lui étaient particulièrement consacrés car, selon Plutarque, la feuille du pêcher est comparée à la langue et son fruit à la forme d'un cœur. (1)

Quant au lotus égyptien, c'est une sorte de nénuphar, symbole de la renaissance puisque, selon les croyances antiques, on l'emploie pour redonner vie au mort qui le respire. C'est Isis qui invente le remède qui donne l'immortalité et rappelle, comme on sait, Osiris à la vie. En quelque sorte le grain, enseveli en novembre, sort du sol au printemps. Osiris était, dans ses représentations, de couleur verte et les Egyptiens aimaient harmoniser cette couleur avec d'autres tons. Les têtes des dieux et déesses étaient ainsi ornées de pâte de verre bleu, et d'obsidienne, et Osiris était enrichi de son symbole le plus précieux, l'or. Il est à remarquer que l'obsidienne a, chez les peuples d'Amérique centrale, des vertus surnaturelles et plus particulièrement dans le domaine de la voyance (Asturias).

Le culte d'Isis est, comme celui de Vénus, le culte de l'amour. Mais c'est ici l'amour rénovateur des âmes par la Foi, l'Espérance et la Charité. C'est pour l'être humain, l'occasion de s'initier, de subir des épreuves, c'est-à-dire de faire preuve de courage, de volonté et de sens moral en réussissant à vaincre sa chair. Selon Marc Saunier, dans son livre « La légende des Symboles Philosophiques, religieux et maçonniques », l'aspirant devait, sitôt la lune levée, traverser la plateau de Giseh et marcher en faisant face à la Grande Pyramide dont il gravissait les degrés. Pour lui, le bien c'est l'envol vers le sommet de la Pyramide. Avant d'y parvenir, l'aspirant pénétrait dans une galerie basse et voutée, en s'éclairant à l'aide d'une lampe qu'il trouvait à l'entrée, tournée vers le Nord, symbole de l'ignorance. Il fallait alors « vaincre ou mourir ». Trois hommes surgissaient : « Passe si tu l'oses » criaient-ils. Il lui fallait lutter et renverser ses adversaires.

Ces épreuves ont été racontées par l'abbé Terrasson dans le Livre III de son roman philosophique « Séthos », livre faisant allusion aux exploits d'un des derniers pharaons. Celui-ci aurait armé plusieurs navires, montés par des marins phéniciens. En trois ans, ceux-ci contournent l'Afrique et racontent que le soleil a changé de place à son coucher et à son lever. Ainsi, le soleil se trouvait-il entièrement à leur droite. Hérodote rapporte que Sethos était grand prêtre de Ptah. L'abbé Terrasson exploite cet épisode dans « L'histoire ou vie tirée des monuments (sic), anecdotes de l'ancienne Egypte ». Traduite d'un manuscrit grec qui s'est trouvé dans la bibliothèque d'une nation étrangère extrêmement jalouse de cette espèce de trésor « lequel manuscrit n'a, sans doute, jamais existé ».

Selon ce roman, il s'agit aussi de descendre dans une Pyramide où des « voix d'hommes et de femmes... formaient une musique très harmonieuse ». Il

(1) Harpocrate est confondu avec Horus, par les Grecs.

s'agit pour Sethos de devenir l'homme parfait. Après avoir franchi une porte qui conduit dans un chemin de six pieds de large, Sethos lit une inscription en lettres noires tracées sur un mur très blanc :

« Quiconque fera cette route seul,
« Et sans regarder derrière lui,
« Sera purifié par le feu, par l'eau et par l'air.
« Et s'il peut vaincre la frayeur de la mort,
« Il sortira du sein de la terre
« Et il aura droit de préparer son âme à la révélation
« Des mystères de la grande Déesse Isis ».

On sait que cette déesse a été vénérée partout dans les pays longeant la Méditerranée et en Extrème Orient. On trouve des traces du culte d'Isis chez les Druides, en Gaule, et jusqu'en Irlande, celles du culte d'Osiris.

Dans l'épreuve du feu, il est à noter que le passage du feu à la cendre est symbolisé par le passage de 6 à 7. Après avoir traversé une grille de fer rougi au feu, Sethos trouve un canal, le traverse à la nage, arrive sur un palier de six pieds de long et de trois pieds de large. Une nouvelle porte fermée l'arrête. L'aspirant s'élève alors avec le linteau même de celle-ci, au milieu d'un fracas épouvantable que font les deux roues d'un pont-levis dont les extrémités semblent être suspendues par deux fortes chaînes. Et dans l'obscurité, le jeune homme passe et félicité par le Grand Prêtre d'avoir franchi la porte, se prosterne enfin devant Isis. L'Abbé Terrasson explique que ces épreuves sont peu de choses en comparaison des mystères de Demeter-Cérès qu'Orphée institue sur le modèle de ceux d'Isis. Des temples d'Isis s'établirent aussi en Espagne, sur le Danube et sur le Rhin et l'on trouve des rameaux feuillus, symboles de résurrection, liés au culte d'Osiris.

C'est enfin l'épreuve du silence, à laquelle est soumis Sethos. C'est une âme simple, douce et indulgente que les prêtres s'efforcent de forger. Trois questions sont alors posées à Séthos qui devra réfléchir pendant neuf jours à la réponse à donner :

« Quelle est la première vertu du héros ? »
« L'héroïsme consiste-t-il à passer les bornes du devoir ? »
« Est-il héroïque de sacrifier son honneur même à l'intérêt de sa patrie ou à l'utilité du genre humain ? »

Pendant ces neuf jours, les prêtres se taisent en sa présence. En quelque sorte, c'est le Tamino de la « Flûte Enchantée » répondant qu'il est venu pour acquérir la sagesse. Tamino ? ce nom viendrait selon J. Chailley du nom du dieu égyptien Mine. N'ayant pas la permission de parler aux femmes, Tamino affectera une attitude d'hostilité vis-à-vis de Pamina qui lui est rendue lorsque Tamino est admis pour la première fois à entrer dans le cercle des Initiés. On trouvera dans la musique et l'action de l'opéra de Mozart toutes sortes de symboles dont il a été question récemment dans « l'Education Musicale » et l'on ne manquera pas de relever l'utilisation par Mozart de chorals et de chants de l'église évangélique du XVIe siècle, « Ach Gott Vom Himmel sich darein » chanté par les deux hommes armés.

Otto Jahn appelle les trois génies, des médiateurs entre le monde visible et invisible et Cocteau a souvent fait figurer ces esprits sous la forme d'anges déguisés en vitriers ou en motards.

Dans la « Flûte Enchantée », Sarastro assure la victoire du jour sur la nuit et « la réunion de l'Eau et du Feu pour le retour à une humanité supérieure qui retrouvera enfin la synthèse de l'âge d'or primitif ». Dans la mythologie antique, Jupiter confie à Pluton (2) le royaume des ombres, à Neptune, celui des mers dont le flux et le reflux représentent tour à tour l'homme et la femme, tandis que Zeus se réserve le ciel avec Phœbus et la terre avec Minerve. Le rôle de Jupiter est de maintenir l'ordre établi, c'est-à-dire la distinction entre l'ombre et la lumière.

On sait que l'opéra de Mozart fut arrangé avec la musique du compositeur dont on crut honorer la mémoire en substituant et en transformant livret et musique. Il s'agissait des « mystères d'Isis ».

L'Ishtar babylonienne est déesse de la fertilité et de la fécondité. Elle est amante de Tammouz, fils d'Ea, dieu qui a pour image l'antilope de la mer ou poisson bélier. Ea est l'eau. Un autre aspect du culte d'Ishtar la montre comme déesse de l'amour, du mariage, de l'accouchement. Elle est aussi déesse de la guerre et du destin. C'est ce qui lui vaut d'être identifiée à la planète Vénus. Elle devient déesse de la beauté et s'éprend de Tammouz, dieu de la végétation. Vers le milieu de l'été (dans la religion Assyro-Babylonienne) Tammouz meurt et descend aux enfers. Ishtar part à sa recherche. Dans la religion Sumerienne, Ishtar délivre Doumouzi ; ce drame sacré est en rapport avec la disparition et le retour annuel de la végétation. En Grèce, c'est la fille de Cérès dont la légende fait allusion au blé qui demeure six mois sous terre. On sait que Perséphone, fille de Cérès fut enlevée par Pluton et les semailles ne commençaient que lorsque les sacrifices étaient organisés en l'honneur de ces divinités. Perséphone ayant mangé six pépins de grenade, depuis son entrée dans les sombres demeures, devra rester aux enfers, en dépit de la volonté de Cérès, sa mère, qui avait demandé à Zeus de rendre à Perséphone la liberté. Celle-ci, comme Isis, est la grande déesse, reine du monde souterrain. Romain Rolland a fait un curieux rapprochement entre les quatre mouvements de la « neuvième symphonie » de Beethoven et les quatre divinités qui symbolisent l'évolution ininterrompue de la vie, depuis ses obscures profondeurs jusqu'à la lumière révélée. D'abord la Cérès farouche, puis la Maya de l'Inde, ensuite Dionysos, enfin Hermès le « Chérub » de l'Ode à la Joie qui « fixe Dieu et le révèle aux êtres d'en bas, l'annonciateur qui est encore à venir ».

(A suivre)

(2) Pour Héraclite, Hadès est le symbole de la vie cachée sous la mort apparente, c'est le dieu qui préside à la renaissance de l'âme.

COMMUNIQUÉ

A l'occasion de son Assemblée générale, l'UFEAM (1) organise, les 10 et 11 novembre à Marly-le-Roi, un « week-end - rencontre ». Au programme :

— Travail et réflexion sur l'acte vocal et la technique du chant. Animation : Stéphane Caillat.

— Information sur la méthode Willems, par Mme Kuntz.

— Mise en commun d'expériences pédagogiques.

— Discussion du « Projet de réforme de l'Enseignement musical scolaire » de l'UFEAM.

D'autre part, l'UFEAM tient à votre disposition son disque « Pour la flûte à bec » (accompagnements au clavecin pour des airs en la mineur à exécuter sur la flûte soprano). Texte musical inclus dans la pochette. (Disque 33 tours, 17 cm).

Enfin, la nouvelle flûte à bec soprano à « doigté rectifié », modèle Rudrauf, édition Magnard, est livrée à des conditions particulièrement avantageuses aux adhérents de l'UFEAM ainsi que les flûtes Moeck (distributeur : Etablissements Bouvier) et les disques MMO (importateur : La Maison du Disque, Valenciennes).

Pour tout renseignement, s'adresser au siège social.

(1) Union Française des Educateurs et Animateurs Musicaux, 11, rue des Filmins - 92 - Sceaux.

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Depuis longtemps absent de nos rubriques, voici que chez DECCA réapparaît le *Chant grégorien.* A un double titre, je m'en réjouis et vous aussi, sans doute. Le *propre* de trois *dimanches après Pentecôte* forme ce remarquable disque (*Introït, Graduel, Alleluia, Offertoire, Communion*). Le choix est judicieux car ces pièces comptent parmi les plus belles du répertoire. Expressives, musicales, elles contiennent en germe toute la musique ultérieure et projettent une vive lumière sur la modalité. L'interprétation est assurée par le chœur des moines de l'Abbaye de Solesmes, dirigé par D. Gajard. Comme ces bénédictions doivent souffrir à constater que ce grégorien pour la restauration duquel ils ont tant œuvré, est pour ainsi dire banni des sanctuaires. Il est vrai que la médiocrité le remplace... Consolez-vous donc avec cet enregistrement, il vous donnera, entre autres choses, l'occasion de faire apprécier par vos jeunes auditoires la beauté et la profondeur d'un art et d'une époque (1).

Déjà, sur les catalogues, l'*Orféo* de MONTEVERDI fut consigné, avec d'honorables, voire d'excellentes productions. Mais, jamais, je n'ai entendu interprétations et réalisations aussi prenantes, dramatiques et sensibles, expressives, vivantes et exaltantes que celle proposée par ERATO. L'émotion étreint dès le début et serre le cœur d'un bout à l'autre. Je ne m'attarderai pas sur les interprètes, tous hors de pair, qui, avec un profond respect de l'œuvre, ont su en exprimer tout son modernisme. Par contre, je tiens à attirer l'attention sur les instruments utilisés : trompettes baroques, timbales, flûtes à bec, cornets, trombones baroques, orgues, régales, clavecins, violes de gambe, citarrones, ceterone, etc... ; tous sont ou d'origine ou de fabrication moderne sur un modèle d'origine. Aux trois diques, est joint une plaquette dons la substance constitue une étude approfondie sur la préhistoire de l'Opéra ; avant l'Orfeo, la naissance d'Orfeo, le livret, les personnages ; l'analyse générale et l'esthétique de la partition ; une analyse de l'œuvre ; l'Orfeo en 1968 (les sources, la réalisation et ses problèmes ; la distribution ; des notes concernant certains instruments spéciaux ; notices biographiques ; le livret en italien et en français. L'interprétation est dirigée par M. Corboz (2).

Troisième production exceptionnelle : le *Mandarin merveilleux* et *Musique pour cordes, percussion et celesta* de BARTOK, chez DECCA. Il est assez rare de profiter d'interprétations aussi parfaites de technique instrumentale et orchestrale aussi souples, autant imprégnées à la fois de l'esthétique et du style d'un auteur. Musique difficile prenant sous la baguette de G. Solti au pupitre de l'Orchestre Symphonique de Londres un relief saisissant, une vie intense de force, de violence, ainsi dans le Mandarin. Dans l'autre page, d'un tout autre esprit, la musique séduit par sa perfection sonore et son éclat rythmique. Enregistrement et interprétation s'égalent dans la perfection (3).

Les numéros 112 à 115, novembre 1964 à février 1965 de « *L'E.M.* » contiennent un incomparable document : une analyse du *Mandarin*, de *Jacques Chailley.*

Assez rarement, la technique instrumentale s'efface devant la seule musique pour la servir. Trop souvent, le virtuose reste un bon ouvrier succombant à la tentation de l'effet. Walter Chodack, jeune artiste de 33 ans, s'il est un virtuose sans défaillances, se révèle un artiste dans le sens le plus noble du mot. A mon avis un grand avenir lui est ouvert sur la scène internationale. Jamais, je n'ai entendu les célèbres *Sonates Pathétique, Clair de lune* et *les Adieux* jouées avec semblable brillance sonore et expressive. Voilà du très beau piano. Que d'émotion dans ce jeu et quelle soumission au compositeur. Bravo à PHILIPS et à B. Gavoty, lequel supervise la collection Plaisir du Classique (4).

Musique vocale (religieuse et profane) :

On sait la place occupée dans l'histoire de la musique religieuse par Joseph Samson (1888-1957), qui fût maître de Chapelle et directeur de la fameuse maîtrise de la cathédrale Saint-Bénigne à Dijon. En hommage à cet exceptionnel artiste, le chœur mixte de Dijon « Ensemble Joseph Samson », dirigé par J.-Fr. Samson, a enregistré en l'église Saint-Philibert de Dijon, un programme hautement artistique de *pièces polyphoniques religieuses* signées J. MAUDUIT, J. des PRES, PALESTRINA, CROCE, VITTORIA, JEAN IV, roi de Portugal, AICHINGER, LE CAPON, P. BERTHIER, J. SAMSON. Ce disque un trésor, illumine une époque riche et féconde. La pochette s'orne d'une belle reproduction d'un détail de la tapisserie « *Le Siège de Dijon par les Suisses en* 1513 ». VOIX DE SON MAITRE (5).

Vous connaissez la qualité des productions CYCNUS et, comme moi, vous regrettez que ce nom paraisse trop rarement dans les catalogues et dans nos chroniques. Egal aux précédents, voici un enregistrement fort justement couronné d'un Grand Prix National de l'Académie du Disque français. Consacré à SCHUMANN, il offre *l'Amour et la Vie d'une femme* et dix autres *lieder* (6).

Musique instrumentale :

Mozart, Cochereau, les grandes orgues de la cathédrale métropolitaine ; voilà de quoi tenter et les passionnés de l'orgue et les plus indifférents. Parmi les quatre pièces enregistrées figurent les étincelantes *Fantaisies en fa mineur*, K 594 et 608. Ces pages auxquelles se joignent un *Andante* et un *Adagio*, jouées comme vous pouvez l'imaginer, sont riches de signification dans l'évolution du style du maître et dans la perspective neuve qu'il pressentait pour la musique d'orgue. Ce très beau disque PHILIPS fait partie de la collection Plaisir de la musique, déjà citée (7).

Pour le piano, une excellente production DEUTSCHE GRAMMOPHON, collection Prestige réunit CHOPIN, BRAHMS, PROKOFIEFF, RAVEL et LISZT lesquels sous les doigts d'une jeune Argentine de 27 ans, Martha Argerich vit d'une vie particulièrement attachante (8).

Dans la série Musique de Chambre PHILIPS inscrit des œuvres de formation instrumentale originale et assez rare : deux pianos. Fortement imprégnées des sentiments douloureux qui agitaient DEBUSSY par la guerre (elles furent écrites en 1915), ce sont trois pièces *En blanc et noir* parentes les unes des autres par un lien intime. *Lindaraja* complète la première face du disque. La seconde, consacrée à POULENC, contient la *Sonate pour deux pianos* laquelle, ainsi qu'il est de coutume avec ce compositeur, témoigne de son abondance mélodique, et de ses recherches harmoniques ainsi que de sa parfaite connaissance du piano. Tout cela est délicatement et spirituellement joué par M. J. Billard et J. Azaïs (9).

Enfin, un disque délicieux offre, encore de DEBUSSY joué par l'Orchestre National de l'Opéra de Monte Carlo et Van Remoortel, la *Boîte à joujoux* et *Children's Corner* orchestrés par André Caplet. Délicate orchestration, par conséquent, convenant particulièrement bien à la première de ces compositions, moins à l'autre, la nature de sa musique s'y prêtant beaucoup moins. PHILIPS (10).

CATALOGUE

(1) Chant grégorien - Propre des messes des dimanches après Pentecôte (3e, 12e et 18e) ; Répons ber (Inclina) ; Hymne (Aeterne rerum conditor).
(30/33 - *DECCA* - SXL 20218)

(2) MONTEVERDI : Orfeo.
(30/33 - *ERATO* - STU 70440-41-42)

(3) BARTOK : Le mandarin merveilleux ; Musique pour cordes, percussion et celesta.
(30/33 - *DECCA* - 7003 A)

(4) BEETHOVEN: Sonates piano : 8 Pathétique, op. 13, ut m. ; 14 Clair de lune, op. 27, ut dièze ; 26 Les Adieux, op. 81 a, mi b. M.
(30/33 - PHILIPS - G.U. 836824 DSY)

(5) Célébration Chorale :
J. Mauduit (Ps. 150 En son temple sacré) ; J. des Prés (Ave verum) ; Palestrina (Ego sum panis vivus) ; Croce (O sacrum convivium) ; Vittoria (Vere languores) ; Jean IV (Crux fidelis) ; G. Aichinger (Ubi est Abel) ; Le Capon (Ad te levavi) ; P. Berthier (Cantique de Pâques) ; J. Samson (Victimae pascali laudes) - (O Benigne).
(30/33 - *V.S.M.* - G.U. CVC 2084)

(6) SCHUMANN : L'Amour et la vie d'une femme ; 10 lieder.
(30/33 - *CYCNUS* - 9801)

(7) MOZART : Fantaisies pour orgue en fa m., K 594 et 608 ; Adagio à 3 voix, K 617 a ; Andante en Fa, K 616.
(30/33 - *PHILIPS* - G.U. 836822 DSY)

(8) Récital Martha Argerich :
Chopin (Scherzo, barcarolle) ; Brahms (Rapsodies) ; Prokofieff (Toccata) ; Ravel (Jeux d'eau) ; Liszt (Rapsodie hongroise, n° 6).
(30/33 - *DEUTSCHE GR.* - 138672)

(9) DEBUSSY : En blanc et noir ; Lindaraja.
POULENC : Sonate pour deux pianos.
(30/33 - *PHILIPS* - 835795 LY)

(10) DEBUSSY : La Boîte à joujoux ; Children's corner.
(30/33 - *PHILIPS* - 835797 LY)

NOUVEAUTÉS 1968

J. JAMIN

HISTOIRE DE LA MUSIQUE. Nouvelle édition. **100 pages d'illustrations.**
Index alphabétique. Index chronologique. Complément indispensable des solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.
1 livre de poche, 208 pages .... **7,19 F**

A. LEVALLOIS

MUSIQUE A TRAVERS CHANTS. Enseignement progressif de la Musique par le texte. Chants et exercices à une et deux voix avec accompagnement de flûte à bec et percussion. Illustration de G. Beuville.
Vol. I .... **11,70 F**

LES INSTRUMENTS ANCIENS

Nouvelle série de la collection « Les Instruments de Musique en Couleurs ». 7 planches 27 × 34 (Le Clavecin - L'Orgue positif - Le Chitarrone - Le Luth - La Flûte à bec - Le Cornet à bouquin - Le Serpent)
Chaque planche .... **2,06 F**

NOUVELLES METHODES

Chant, Flûte à bec
Percussion

LEVALLOIS, LE TOUZE, LIGISTIN

LES CAHIERS DE L'ORCHESTRE, flûte à bec et percussion avec chant.
1[er] vol. Chansons françaises I. — 2[e] vol. Chansons françaises II.
3[e] vol. Chansons d'Europe I. — 4[e] vol. Chansons d'Europe II.
Chaque vol. .... **7,19 F**

MIAILLE

DIVERTISSEMENTS AUTOUR DE CHANTS POPULAIRES, pour voix et instruments : flûte à bec, carillon, xylophone, guitare (ou luth), percussion. Pour exécutant de 9 à 13 ans.
Ce livre est une invitation à la musique d'ensemble. Il est fait pour tous les jeunes amateurs, même les non-initiés.
Le volume .... **15,70 F**

Ed. & A. PENDLETON

REFLETS FOLKLORIQUES, pour chant, percussion et flûte à bec, en 2 volumes.
Chaque vol. .... **9,76 F**

WIDIEZ

METHODE, facile et progressive de pipeau ou de flûte douce .... **9,00 F**

WUYTACK

BOLERO, orchestration basée sur des instruments à percussion .... **6,00 F**
COLORES. 6 Pièces pour instruments à percussion .... **6,00 F**
Disque, 33 tours, 17 cm, enregistrement de Colores et Boléro .... **11,10 F**

Editions ALPHONSE LEDUC et Cie - 175, rue Saint-Honoré, **PARIS 1[er]**

N° de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 bis, RUE DE LA SABLIERE PARIS 14e Dépôt légal 4e trim. 1968 Directeur-Gérant : A. MUSSON